DE GRUYTER

Annette Haug

ÖFFENTLICHE RÄUME IN POMPEJI

ZUM DESIGN URBANER ATMOSPHÄREN



DECOR

Annette Haug
Öffentliche Räume in Pompeji

Decor

Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy

Edited by
Annette Haug

Volume 5

Annette Haug

Öffentliche Räume in Pompeji

Zum Design urbaner Atmosphären

DE GRUYTER









Die Entstehung und der Druck der Publikation wurden aus Mitteln des ERC Consolidator Grants DECOR (Nr. 681269), des Exzellenzclusters „ROOTS – Social, Environmental, and Cultural Connectivity in Past Societies“ (EXC 2150) sowie der Kollegforschungsgruppe „Religion and Urbanity. Reciprocal Formations“ (FOR 2779) finanziert.

ISBN 978-3-11-099792-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-098838-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-098870-3
ISSN 2702-4989
DOI https://doi.org/10.1515/9783110988383



Library of Congress Control Number: 2022945333

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Luigi Bazzani (London, © Victoria and Albert Museum, Inv. 1431–1901)
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Vorwort

Städte erleben heißt Atmosphären spüren. Atmosphären sind etwas Fluides – ob eine Stadt bei Tag oder bei Nacht, im Sommer oder im Winter, bei gutem oder schlechtem Wetter erfahren wird, macht einen erheblichen Unterschied[1]. Auch das Denken, Fühlen und Handeln der Betrachter hat großen Einfluss auf ihre Wahrnehmung. Bei aller Offenheit und Unbestimmtheit sind Atmosphären aber auch entscheidend vom gestalteten Stadtraum abhängig. Indem die architektonische Gestaltung und die decorativ-visuelle Ausstattung auf bestimmte Wirkungseffekte abzielen, kann man von einem regelrechten ‚Design' urbaner Atmosphären sprechen[2]. In diesem Sinn geht es dem vorliegenden Buch um eine eingeschränkte Perspektive auf urbane Atmosphären: um ästhetische, semantische und funktionale Gestaltungsstrategien und ihre Wirkung auf die städtischen Akteure. Der Begriff der Atmosphäre wird bemüht, um anzuzeigen, dass sich die Wirkung städtischer Räume immer erst aus dem Zusammenspiel aller Faktoren ergibt.

Eine solch holistische Fragestellung verlangt einen möglichst umfassend erhaltenen bzw. dokumentierten Befund. Mit dem antiken Pompeji ist ein solcher Glücksfall gegeben: Sein öffentlicher Raum ist – zumindest für die letzte Phase der Stadt – sowohl in seiner Architektur als auch in seiner decorativen Ausstattung ausgesprochen gut bekannt. Dadurch wird es möglich, einzelne städtische Funktionsbereiche hinsichtlich ihrer atmosphärischen Qualitäten zu befragen.

Bei dem vorliegenden Buch handelt sich um die Abschlussmonographie des ERC Consolidator Grants „Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy" (No. 681269). Es führt Ergebnisse verschiedener Teilprojekte, namentlich zu Straßen (M. Taylor Lauritsen) und Heiligtümern (Anne Kleineberg) zusammen[3], ergänzt sie um die Analyse weiterer städtischer Teilräume und fragt für all diese Kontexte nach Gestaltungsprinzipien und ihren atmosphärischen Effekten. Zwei Befundgruppen sind in Appendizes systematisch erfasst: die Decor-Elemente von Läden/Imbissstuben, Bars und Gaststätten (von Adrian Hielscher und mir selbst: Appendix 1) sowie die Kapitelle des öffentlichen Raums (von Simon Barker und Adrian Hielscher: Appendix 2). Die Synthese zielt darauf ab, den spezifischen atmosphärischen Charakter einzelner Funktionsräume, aber auch größerer Stadtareale greifbar zu machen.

In besonderer Weise hat das Buch von den Mitarbeitenden des Projekts profitiert. Dies gilt zuvorderst für Adrian Hielscher, der die Arbeit am Manuskript durch mannigfaltige Recherchen, Kommentare und die Bereitschaft zur Diskussion kritischer Passagen begleitete. Christian Beck und M. Taylor Lauritsen haben das Manuskript durchgesehen und zu schärfen geholfen. Außerhalb des Projekts haben Jens-Arne Dickmann, Domenico Esposito, Miko Flohr, Jörg Frey, Thomas Heide, Andreas Hoffmann, Sara Keller, Gil Klein, Philipp Kobusch, Vittorio Lampugnani, Harry Maier, Ulrich Müller, Corinna Riva, Philipp Sesterhenn und Christiane Zimmermann das Manuskript in Teilen oder vollständig gelesen und in ausgesprochen hilfreicher Weise kommentiert. Nicht zuletzt

1 Eine eindrückliche atmosphärische Beschreibung der Stadt Berlin bei Endell 1908. Er rekurriert auf Geräusche (1908, 31–33), sehr ausführlich aber auch auf verschiedene atmosphärische Faktoren wie Nebel (1908, 48 f.), Luft (1908, 49 f.), Regen (1908, 50 f.), die Dämmerung (1908, 51 f.) und liefert vor diesem Hintergrund atmosphärisch dichte Beschreibungen einzelner Architekturen und städtebaulicher Situationen (1908, 52–65); ähnlich Zumthor 2006, 14.
2 Böhme (1995) spricht von einer Produktion von Atmosphäre im Sinne einer ästhetischen Arbeit. Im Folgenden wird der Begriff des Designs verwendet, und zwar frei im Sinne von Gestaltungsform bzw. Gestaltungsstrategie. Begriffsgeschichtlich ist er vom italienischen ‚disegno' abgeleitet und beschreibt im Zuge der Industrialisierung einen vom Herstellungsprozess entkoppelten Entwurfsprozess; s. Erlhoff – Marshall 2008, 88–92; Schneider 2009, 11–13; Berents 2011, 9–17. Im Rahmen des Decor-Projekts hat sich mit dem Design-Begriff ausführlich Adrian Hielscher befasst, s. Hielscher 2022.
3 Lauritsen und Kleineberg haben manche Ergebnisse in Form von Artikeln publiziert (Lauritsen 2021; Lauritsen, im Druck; Kleineberg 2021; Kleineberg, im Druck). Ob sich monographische Publikationen anschließen, ist derzeit unklar.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-201

verdanke ich vier Diskussionsformaten wichtige Hinweise. Dies gilt zunächst für den wissenschaftlichen Beirat des Projekts – Anna Anguissola, Bettina Bergmann, Jens-Arne Dickmann, Miko Flohr und Jörg Rüpke –, sodann für die Kollegforschungsgruppe „Religion and Urbanity. Reciprocal Formations“ in Erfurt (FOR 2779), die mich in den letzten Projektmonaten als Fellow aufgenommen hat, weiterhin für die Diskussionen, die sich an Gastvorträge in Basel, Erlangen, Halle, Heidelberg, Kiel (Muthesius), Köln und Mainz angeschlossen haben, und schließlich für die Diskussionen innerhalb des Exzellenzclusters „ROOTS. Social, Environmental, and Cultural Connectivity in Past Societies“ (EXC 2150), dessen Subcluster Urban ROOTS sich intensiv mit Wahrnehmen und Handeln im Stadtraum befasst. All diesen Kolleginnen und Kollegen gilt mein herzlichster Dank.

Den Direktoren des Parco Archeologico di Pompei – zunächst Massimo Osanna, ihm folgend Gabriel Zuchtriegel – sei herzlichst gedankt für ihre unbürokratische Unterstützung. Sie haben unserem Projektteam nicht nur die Befunde zugänglich gemacht, sondern auch Datenmaterial zur Verfügung gestellt und der Publikation der zahlreichen Fotos zugestimmt.

Eine besonders große Hilfe stellte die tatkräftige Unterstützung durch die studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräfte dar – Lotta Böttcher, Nadia Cahenzli, Marcel Deckert, Katrin Göttsch, Daniel Nieswand, Iria Schmidt, Hannah Schulze, Frauke Tammen und Ruth Thormann. Sie wurden teilweise aus Mitteln des Exzellenzclusters ROOTS finanziert. Den Hilfskräften verdanke ich das Scannen und Montieren von Abbildungen, das Umzeichnen der Pläne, zahlreiche Kartierungen, die Korrektur der Texte, das Prüfen von Literaturverweisen wie auch die Anlage von Orts- und Autorenindex. Für ihren großen Einsatz sei ihnen sehr herzlich gedankt. Das finale Lektorat hat dankenswerterweise Anke Beck übernommen, die sich des Textes mit höchster Akribie und Präzision angenommen hat. Bei der finalen Text- und Fahnenkorrektur und der Finalisierung des Index war Philipp Sesterhenn von unschätzbarem Wert. Für ihre Unterstützung bei der Beschaffung von Bildern danke ich Freya Levett (Victoria & Albert Museum, London), Anna Pizza (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), Luigi Spina (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), Luciano und Marco Pedicini (Archivio Pedicini, Neapel), Carmela Capaldi, Jackie und Bob Dunn (Pompeii in Pictures), Daria Lanzuolo (DAI Rom), Johannes Eber und Nicolas Monteix. Mein großer Dank gilt nicht zuletzt dem Verlag De Gruyter und insbesondere Mirko Vonderstein, der auch diesen Band der DECOR-Reihe mit großer Umsicht begleitet hat.

Kiel, im Frühsommer 2022

Inhaltsverzeichnis

Teil III: **Atmosphären als Kategorie der Wahrnehmung**

Teil IV: **Atmosphären als Kategorie der Deutung**

Teil I: Einführung

Looking at cities can give a special pleasure […].
At every instant, there is more than the eye can see,
more than the ear can hear,
a setting or a view waiting to be explored.
Nothing is experienced by itself,
but always in relation to its surroundings[1].

Im Zentrum des Buches steht mit dem Design von Atmosphären eine neuartige Perspektive auf antike Stadträume: Gestaltungsstrategien von Architektur und Decor werden gezielt auf ihre Wirkungen und Effekte hin befragt. Im Folgenden wird das Atmosphären-Konzept zunächst eingeführt und für eine Analyse von Stadträumen methodisch operabel gemacht. In einem zweiten Schritt werden antike Quellen daraufhin befragt, inwiefern sich das moderne Konzept der Atmosphäre mit antiken Vorstellungen verträgt. Es schließen sich einige knappe Bemerkungen zur Erforschung antiker Städte im Allgemeinen und zur Erforschung Pompejis im Besonderen an, um davon ausgehend die Fragestellung zu spezifizieren.

1. Das moderne Konzept der Atmosphäre: Möglichkeiten und Grenzen

Grundsätzlich zielt der Begriff Atmosphäre darauf, städtisches Erleben in seiner Gesamtheit zu begreifen[2]. Dieses Erleben prägen der materiell-physische Raum[3], das ambientale, sinnlich erfahrbare Setting (Helligkeit/Licht, Luftfeuchtigkeit, Temperatur, Wetter, Geräusche, Gerüche)[4], die anwesenden Akteure (ihre schiere körperliche Präsenz, ihre Bewegungsformen und -geschwindigkeiten sowie ihre Interaktionen)[5] und nicht zuletzt das Individuum in seinem Handeln und Erleben. Atmosphären sind damit auf den Raum bezogen, ohne selbst einen Körper zu besitzen[6]. Sie treten überhaupt erst im Subjekt in Erscheinung[7], werden sinnlich-körperlich gespürt[8], ohne deshalb mit der emotionalen Disposition eines Individuums zusammenfallen zu müssen[9]. Da alle konstituierenden Faktoren veränderlich sind und auch das Individuum in zwei aufeinanderfolgenden Momenten nie dasselbe ist[10], sind Atmosphären nicht stabil, sondern konfigurieren sich fortwährend neu. Atmosphären sind etwas Fluides, sie sind weder eine Objektqualität noch eine subjektive

1 Lynch 1960, 1.
2 Für eine systematische Begriffs- und Forschungsgeschichte, s. Gandy 2017 (mit stärkerem Fokus auf die anglophone Tradition); Rademacher 2018 (mit stärkerem Fokus auf die deutsche Tradition).
3 So Böhme 1995, 21 f.; anders jedoch Schmitz (1969, bes. 87. 259), der Atmosphäre als Gefühl und Stimmung auffasst.
4 Böhme 2006, 128; 2014; Anderson 2009, 79; Hasse (2012, 14) zur Relevanz von Wetter und Klima (bzw. Naturerleben) für das Stadterlebnis.
5 vom Hövel – Schüßler 2005, 64.
6 Bei Hermann Schmitz (2014) sind sie daher als „flächenlos“ charakterisiert.
7 So, in Bezug auf Böhme, Hauskeller 1995, 32.
8 Mit Erwin Straus ließe sich von pathischer Wahrnehmung (im Unterschied zur gnostischen Wahrnehmung) sprechen, s. Straus [1930] 1960; vgl. Rademacher 2018, 146; zur Befindlichkeit, s. Böhme 2006, 121–125.
9 Ausführlich zum Verhältnis von Objektqualitäten und Gefühlswerten, s. Hauskeller 1995, 35–40. Im Anschluss an Hermann Schmitz und Ernst Cassirer nimmt er an, dass beides zunächst eins gewesen sei, bevor (in Individuation und Phylogenese) eine Dissoziation eingesetzt habe (bei Schmitz: Introjektion der Gefühle).
10 Hauskeller 1995, 40.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-001

Erfahrung, vielmehr ereignen sie sich zwischen Subjekt und Objekt[11]. Die Veränderlichkeit und Prozesshaftigkeit des Urbanen – der Wandel der Architekturen und Gestaltungsformen, aber auch der Handlungs- und Perzeptionsformen sowie der sozialen Figurationen – ist somit auch für die Konstitution von Atmosphären entscheidend[12].

In dieser Offenheit ist das Konzept der Atmosphäre zwar interessant, um das tatsächliche Erleben im Stadtraum als Abstraktum zu fassen. Es entzieht sich jedoch – gerade für historische Stadträume – einer pragmatisch-methodischen Anwendung. Im Fokus des Buches steht daher nicht das atmosphärische Erleben in all seiner Fluidität und Akzidentialität, sondern die Frage, wie Gestaltungsformen an der Erzeugung von urbanen Atmosphären Anteil haben. Es geht um die Produktionsseite von Atmosphären. Mit dem (modernen) Begriff des ‚Designs' wird unterstellt, dass antike Gestaltungsstrategien oftmals gezielt auf die Erzeugung von Wirkungseffekten ausgerichtet sind. Aus dieser Perspektive werden Atmosphären – wenigstens partiell – als kulturelles Produkt begreifbar. Dazu geht es um verschiedene Dimensionen von Gestaltung, die sich wechselseitig konstituieren: die architektonisch-materielle, mitunter auch multisensorielle Gestaltung des Raums, die Gestaltung von Handlungsabläufen sowie die ‚Gestaltung' des Habitus der Akteure durch Erwartungshaltungen und Normen. Alle drei Aspekte – Raum, Handlung und affektiver Habitus des Individuums – wirken bei der Wahrnehmung von Orten zusammen und sind somit auch für deren Produktion zentral (‚making places')[13]. Mit ihrer intentionalen Gestaltung ergibt sich ein Moment der Stabilität. Architektur wird zwar kontinuierlich verändert, formt den Stadtraum aber zugleich durch ihre Permanenz. Strukturierte Handlungsformen – Riten und Zeremonien etwa – sind hochgradig veränderlich, und doch verfügen sie über ein Moment der Repetition, das der Fluidität ein erhebliches Maß an Verstetigung entgegensetzt. Selbiges gilt für die menschliche Perzeption, die durch einen kollektiven Wissensvorrat, soziale Erwartungshaltungen und eine diskursive Verstetigung (etwa des ‚Konzeptes' von Stadt) vorgeprägt ist. Alle drei Aspekte sollen im Folgenden etwas näher in den Blick kommen.

1.1 Die Objektseite der Atmosphäre: Ästhetik und Semantik

Im Fokus der Analyse stehen die Gestaltung des Architekturraums und seine Ausstattung – mithin die zuvorderst visuell, aber auch multisensorisch erfahrbaren Raum- und Oberflächenqualitäten[14]. Diese werden atmosphärisch relevant, da sie sich für bestimmte körperlich spürbare Wahrnehmungsformen anbieten[15]. In der Gegenwart ist der gezielte Einsatz von Gestaltungsstrategien zur Erzeugung von Atmosphären allerorten zu beobachten. Besonders deutlich wird dieser Zusam-

11 Böhme 1995; 2006. Hauskeller (1995, 195 f.) spricht von Atmosphären daher als der Form der Begegnung zwischen Subjekt und Welt. Damit ist ein Subjekt-Objekt-Antagonismus aufgehoben und in die Sphäre des Dazwischen verlagert. Vgl. Günzel 2011. Hasse (2012, 13 f.) möchte weniger von Zwischenräumen denn von einem „Umschlagsraum" sprechen, „der gleich einer Weiche das in einem Raum (aus emotionaler Distanz) Wahrnehmbare in ein situativ spürendes Mitsein überträgt"; in ähnlicher Weise bereits frühzeitig Dufrenne [1953] 1973; auf ihn rekurrierend Anderson 2009, 78.

12 Zum Konzept des dynamischen sozialen Netzwerks, s. Elias – Scotson [1965] 2002, 234–253.

13 Die Forschung hat architektonische und soziale Aspekte vor allem in Bezug auf das ‚Design' von Städten analysiert, d. h. als materiell-visuelles und soziales Design, vgl. Jarvis 1980. Er ordnet der künstlerischen Entwurfstradition die Architekten Camillo Sitte, Le Corbusier und Gordon Cullen zu, während er die Namen Kevin Lynch, Jane Jacobs, Christopher Alexander und Raymond Studer mit einem Fokus auf den sozialen Gebrauch urbaner Räume in Verbindung bringt. Beide Aspekte wirken bei der Schaffung von Orten (‚making places') zusammen, s. Carmona 2021, 15–21.

14 Gandy (2017, 369) mit berechtigter Kritik an einer Reduktion des Atmosphärenkonzepts auf visuelle Stimuli, ein solcher Zugriff erfasst Atmosphärisches immer nur partiell. Zum Raumerlebnis, das jenseits der visuellen Dimension liegt, s. Böhme 2006, bes. 109; zur Dominanz des Visuellen bei der Stadtwahrnehmung jedoch jüngst etwa Forderer 2018.

15 Dies schließt eine ‚Bewegungssuggestion' im Sinne von Schmitz (2014a, 94) mit ein; als Affordanzen, s. Griffero 2014, 50.

menhang im Produktdesign und in der multisensoriellen Gestaltung von Konsumräumen[16]. Aus archäologischer Perspektive lässt sich die materiell-visuelle Dimension der Gestaltung besonders gut fassen[17], doch sind haptische, akustische und olfaktorische Erfahrungsdimensionen als implizite, seltener auch als explizite Kategorien der Raumgestaltung greifbar. Diese ‚Objektseite' der Atmosphäre ist für die nachfolgende Untersuchung zentral[18].

Raumqualitäten

Architektur stellt eine räumliche Gliederung her, führt Unterscheidungen ein[19]. Architektonisch gestaltete Räume sind nicht neutral, vielmehr fungiert Architektur als uneindeutig-subtiles Kommunikationsmedium, das sich zugleich hochgradig persuasiv und psychagogisch ausnimmt[20]. Für die Raumwirkung zentral ist der Umgang mit Offenheit und Geschlossenheit, Dimensionen und Proportionen sowie die räumliche Ordnung.

Der Kontrast von **Offenheit und Geschlossenheit** ist atmosphärisch insofern besonders relevant, als er mit weiteren Erfahrungskategorien korreliert, namentlich mit Licht/Schatten (bzw. hell/dunkel)[21], Temperatur (warm/kalt) und anderen Eigenschaften der Luft (windig/ohne Luftzug). Ein offenes Forum entfaltet eine andere Wirkung als ein angrenzendes überdachtes Gebäude. Geschlossene Räume hegen Akteure ein, begrenzen ihren Erfahrungsraum – auch wenn sie ‚Ausblicke' aus dieser Begrenzung bieten. Dies hat Konsequenzen für die Raumgestaltung: In geschlossenen Räumen ist eine stärkere Steuerung von Wahrnehmung durch Gestaltungselemente möglich als in offenen urbanen Räumen. Durch die Scheidung von Innen und Außen[22] ergibt sich aber auch eine soziale Regulierung. Mit der architektonischen Schließung von Räumen und Gebäuden geht häufig eine tatsächliche Verschließbarkeit und damit eine Regulierung von Zugänglichkeiten und Nutzungsformen einher. Während die Nutzung von frei zugänglichen (‚öffentlichen') Räumen wie Straßen und Plätzen nur bedingt architektonisch, sondern vornehmlich durch soziale Normen reguliert wird, sind die Aktivitäten in geschlossenen Gebäuden stärker festgelegt und korrelieren mit spezifischeren Akteursgruppen. Offenheit und Geschlossenheit lassen sich jedoch nicht nur in Bezug auf eine einzelne Einheit, sondern auch als Wirkungskontrast im urbanen Gefüge begreifen. Durch die Insula-Bauweise werden antike Straßen üblicherweise von geschlossenen Fassadenmauern flankiert. Auch an den Fora können die Fassaden von Funktionsbauten direkt aneinander anschließen. Umso mehr ziehen daher freistehende Gebäude Aufmerksamkeit auf sich – sie erscheinen auf der urbanen Bühne regelrecht inszeniert[23].

---

16 Everts et al. 2011, 327: „For instance, Nigel Thrift and others have attended to the ways capitalism and neoliberal orders are sustained through the engineering of affect, such as through the purposeful design of cityscapes that elicit playful consumerism and oust (unwanted) political activism […]."

17 Einige Aspekte sind auch diskutiert bei Franz (2005, 42 f.); er schenkt jedoch den Implikationen, welche die Raumgestaltung für Handlungsszenarien hat, keine Beachtung.

18 Böhme 2006, 133. Bereits sehr viel früher wurde von Kurt Lewin (1969, 40–43) eine Differenzierung in „Erscheinungsweise" und „dahinter stehender Wirklichkeit" eingeführt. Ihm folgend Michael Trieb (1974, bes. 48–55), der zwischen objektiv vorhandener, wirksamer und erlebter (und damit auch vorgestellter) Umwelt unterscheidet und konstatiert, dass im Erleben jeweils ein Selektionsprozess stattfindet.

19 Meisenheimer (2008, 25) spricht von architektonischen Gesten, denen er eine bestimmte Wirkung auf den menschlichen Körper unterstellt.

20 Eco [1972] 1994, 295–356, bes. 332 f.

21 Zur atmosphärischen Relevanz von Licht und Schatten, s. Hasse 2012, 21 f.

22 Aus systemtheoretischer Perspektive kann dies als eine Grundfunktion von Architektur beschrieben werden, s. Baecker [1990] 2013.

23 Carmona (2021, 216 f.) mit dem Hinweis, dass im 20. Jh. immer mehr Gebäude – auch Einfamilienhäuser und Wohnblocks – aus dem Bauverband ausbrechen und für sich stehen. In der Antike indes war der geschlossene Insula-Verbund die Regel.

Neben Offenheit und Geschlossenheit sind es auch räumliche **Dimensionen und Proportionen**, welche die atmosphärische Wirkung mitkonstituieren: Weite/Enge und Höhe. Breite Straßen wirken großzügiger als schmale Gassen, ein Forum wiederum großzügiger als Straßen. Große Bauten, welche die menschliche Körperdimension erheblich übertreffen, sind im Wortsinn ‚eindrucksvoll'; schon in der Antike hat man auf sie mit Staunen und Bewunderung reagiert[24]. Im Stadtraum ergeben sich durch Gebäudehöhen und Baumassen relationale Verhältnisse, die das Stadterlebnis prägen. Häuser etwa sind deutlich niedriger als das Amphitheater. Kevin Lynch hat anhand moderner Städte gezeigt, dass es insbesondere große öffentliche Gebäude sind, die als *landmarks* aus dem Stadtraum herausragen und sich von der umgebenden Bebauung abheben, die für das Stadterlebnis ‚eindrücklich' sind und die mentale Vorstellung des Stadtraums (*mental maps*) prägen[25]. Was für den Baukörper als Ganzes gilt, trifft auch auf die Wirkung von Innenräumen zu: Ein großer und hoher Raum hat andere visuelle, thermische und akustische Eigenschaften als eine beengte Kammer.

Neben diesen stereometrischen Parametern ist die **räumliche Ordnung** für die Raumwirkung entscheidend – und zwar deshalb, weil sie die Wahrnehmung des eigenen Körpers im Raum mitorganisiert (Propriozeption)[26]. Eine zentrale Rolle spielen – wie schon Vitruv wusste[27] – Symmetrie und Asymmetrie, aus denen sich ein spezifischer, räumlich erfahrbarer Rhythmus ergeben kann, die aber auch die Position des Selbst im umgebenden Raum verortbar und erfahrbar machen[28]. Auf Platzanlagen kann dies durch die Platzierung von Gebäuden erreicht werden. Dies gilt für das Konzept eines mittigen, platzbeherrschenden Tempels (Kapitol) und einer gegenüberliegenden, quergelagerten Basilica[29]. Insbesondere Säulenhallen, etwa den Forumsgebäuden vorgelagerte Portiken, besitzen einen strukturierenden visuellen Effekt. Räumliche Ordnung kann aber auch in Bezug auf eine einzelne Architektur und einen einzelnen Raum entstehen bzw. erzeugt werden, etwa durch die symmetrische Platzierung von dreidimensionalen, raumbildenden Elementen wie Säulen, Nischen und Giebeln, durch Bildwerke oder durch Bäume und Sträucher.

Oberflächenqualitäten

Hochgradig atmosphärisch relevant sind auch die Oberflächen der Stadt: Materialien, Farben und Formen (z. B. Bilder und Ornamente)[30]. Bei der Behandlung der Bodenfläche ist entscheidend, ob man sich in einem Außen- oder Innenraum befindet. Im Außenraum haben Versiegelung und Begrünung jeweils ganz unterschiedliche Effekte, Pavimente mit ihren verschiedenen Wirkungsqualitäten (großflächige Pflasterung etwa versus kleinteiliges Mosaik) können im Außen- wie im Innenraum zur räumlichen Gliederung eingesetzt werden. Die Wände von Gebäuden werden im Innen- wie im Außenraum zu regelrechten Interfaces, die das Raumerleben strukturieren.

Die verwendeten Materialien evozieren bestimmte synästhetisch wahrnehmbare Temperaturqualitäten (etwa ‚kalter' Stein oder ‚warmes' Holz) und erzeugen einen atmosphärisch relevanten

---

24 Besonders explizit wird das Staunen angesichts der Größe eines Bauwerks bei Antipatros von Sidon, wenn er über die sieben Weltwunder und hier insbesondere über den Tempel der Artemis spricht, der bis zu den Wolken reiche (Anth. Pal. 9, 58). Römische Monumentalbauten verkörpern nach DeLaine (2002) nicht nur das Überwinden und Infragestellen der Natur (2002, 210–213), sondern symbolisieren gleichzeitig Zivilisation und technisches Knowhow (2002, 218–221).

25 Lynch 1960, 48. 78 f. Das Konzept erfreut sich insbesondere in der jüngeren Stadtforschung erneut großer Popularität, wurde kritisiert, aber auch weiterentwickelt: Greverus 1994; Ploch 1994; Hengartner 2000, bes. 93–95.

26 Goldhagen 2017, 55.

27 Vitr. 1, 2, 1–4.

28 Cullen 1961, 9.

29 Dieses Konzept ist mehrfach realisiert worden, s. Lackner 2008.

30 Zur atmosphärischen Relevanz von Materialität und Farbigkeit, s. etwa Baudrillard [1968] 2011, bes. 295 f.

Farbraum. Dabei sind antike Stadträume häufig auf Farbkontraste hin angelegt – etwa durch den gezielten Einsatz von weißen bzw. farbigen Marmorsorten oder von weißer Stuckierung und farbiger Bemalung. Vor allem aber können die Oberflächen zum Träger von Decor werden, der dann wiederum eine große Vielfalt an ästhetischen und auch semantischen Differenzierungsmöglichkeiten eröffnet. Solche Gestaltungsformen reichen von der ‚Ornamentierung' von Bauteilen bis hin zur Bebilderung von Wänden. Gerade diese Decor-Elemente sind in hohem Maße relevant für die affektive Besetzung des Stadtraums, da sie ein ästhetisiertes und zugleich kommunikativ dichtes Wahrnehmungsangebot machen.

Solche Oberflächenqualitäten lassen sich prägnant greifen, wenn sie in Bezug auf menschliche Wahrnehmungs- und Erlebnismuster beschrieben werden. So entfalten sich die physischen Eigenschaften in Bezug auf die Achsen von Einfachheit/Komplexität, Singularität/Redundanz, Ordnung/Chaos und Uniformität/Diversität[31]. Gestaltete Stadträume halten folglich ein bestimmtes Set an Stimuli bereit, die Wahrnehmungen mitorganisieren.

Zusammenfassung: Multisensorielle Erlebnis- und Sinndimensionen von Design

Raum- und Oberflächengestaltung adressieren zuvorderst die visuelle Erscheinung des Stadtraums. Es ist sehr wesentlich das Stadt-Bild, das städtisches Erleben beeinflusst. Doch Haptik, Geruch und Klang sind immer schon in die Wahrnehmung eingeschlossen[32]. Räume haben aufgrund ihrer Volumina einen bestimmten Nachhall, Oberflächenmaterialien eine bestimmte Haptik. In welchem Maße solche multisensoriellen Erlebniskategorien bei der Planung intentional berücksichtigt wurden, ist für archäologische Kontexte meist nicht mehr zu entscheiden.

Für Wetter, Licht und Temperatur, die atmosphärisch hochwirksam sind, lässt sich hingegen beobachten, dass sie oftmals bei der Stadt- und Architekturgestaltung Berücksichtigung fanden. Diese ephemeren Stimuli unterliegen einer natürlichen Logik, sodass sie – etwa durch die Ausrichtung von Straßen und Türen bzw. Raumöffnungen – bei der Gestaltung in Rechnung gestellt werden können.

Nicht weniger gilt dies für erwartbare multisensorielle Effekte. So sind Lärm, Gestank und Hitze, die bei der handwerklichen Produktion anfallen (etwa bei Fullonicae, Schmieden, Keramikwerkstätten etc.), bei der Ansiedlung von Gewerben zumindest partiell berücksichtigt worden. In jedem Fall ergibt sich aber über ihre Verteilungsstruktur die Sound- und Smellscape einer Stadt[33].

Einer ‚Planung' bzw. Kontrolle können auch unerwünschte Stimuli unterworfen sein: Fäkalien im Straßenraum etwa oder übermäßiger Lärm. Solche Phänomene werden in aktiven Gegenmaßnahmen greifbar. In diesem Sinn lässt sich von einem ‚negativen Design' sprechen. Die Anlage von Latrinen zeugt ebenso von einem solchen städtischen Management von sensorischen Erlebnisstrukturen[34] wie die in Dipinti formulierte Aufforderung, das Defäkieren im öffentlichen Raum zu unterlassen.

Zum Gegenstand aktiver Planung werden multisensorielle Stimuli, wenn sie Handlungen begleiten, die in einem Architekturkomplex vorgesehen sind (‚Funktion'). Im Heiligtum wurde etwa der Altar zu einem multisensorischen Interaktionsfokus. Hier wurde Weihrauch verbrannt, bei blutigen Opfern wurden die brüllenden Opfertiere herangeführt und getötet, Feuer entfacht und die Opfergaben den Flammen übergeben. Eine entsprechende Klangkulisse begleitete den Hergang. Klang und Geruch waren dadurch auf einen materiell manifesten, räumlich inszenierten Aktionsfokus bezogen, auch wenn der sensorische Stimulus über materielle Grenzen hinweg – etwa auch

31 Siehe dazu Franz 2005, 35 f. Abb. 2.1, Bezug nehmend auf ältere Forschungen.
32 Die Antike kannte eine Hierarchie der Sinne und hat dabei den Sehsinn privilegiert, s. Cic. de orat. 2, 357–358.
33 Haug – Kreuz 2016; Haug 2020a.
34 Im Folgenden nicht als eigene Kategorie untersucht, s. Koloski-Ostrow 2015, 5–11 Abb. 1. 2 (mit Kartierung).

außerhalb eines Heiligtums – wahrnehmbar war. Thermen waren auf ein multisensorielles Körpererlebnis ausgerichtet, die Beheizung der Räume und die Installation von Wasserbecken waren zentrale Bestandteile ihres Designs.

1.2 Das soziale Design von Handlungssequenzen: Funktion

Eine entscheidende Rolle für die Entstehung und das Erleben von Atmosphären kommt den Interaktionen zu, die in einem Raum stattfinden[35]. Zwar sind Handlungen durch ein hohes Maß an Spontaneität geprägt, doch dies bedeutet nicht, dass sie sich gänzlich zufällig ausnehmen würden – und zwar aus zwei Gründen.

Zum einen unterliegen gerade im öffentlichen Raum zahlreiche Handlungsformate einer konventionellen Strukturierung bzw. Ritualisierung: etwa Kulthandlungen, juristische Verfahren oder Vertragsabschlüsse. Aber auch stärker alltägliche Formate – der Gruß auf der Straße, das Betreten eines Gebäudes – sind von konventionellen Vorstellungen geleitet. Dabei lassen sich Interaktionsformen – ähnlich wie die Raumgestaltung – über Kontraste greifen. Diese ergeben sich aus der Zahl der involvierten Akteure, dem Grad ihrer gegenseitigen Vertrautheit, ihrer sozialen Zusammensetzung (nach Geschlecht, Alter, sozialem Status etc.), der Fokussierung auf eine gemeinsame Handlung (oder dem Ausbleiben einer solchen Fokussierung) und den vorauszusetzenden körperlichen Aktivitäten (Gehen, Sitzen etc.). Durch das soziale Design von Handlungen ergibt sich eine Struktur des Handelns im öffentlichen Raum.

Zum anderen vollziehen sich zahlreiche Handlungen im öffentlichen Raum in Bezug auf und in Abhängigkeit von einem räumlichen Setting: Bestimmte Räume sind auf spezifische Handlungen und soziale Performanzen hin gestaltet[36], die wiederum ihrerseits Räume mitkonstituieren. So knüpfen sich an gestaltete Räume verstetigte und oftmals ritualisierte Handlungsmuster, die durch die Architektur und Ausstattung wiederum privilegiert und inszeniert werden. Theater etwa sind durch Bühne, Sitzreihen und statuarische Ausstattung für ein bestimmtes Erlebnissetting ausgelegt, das sich von jenem der Thermen grundlegend unterscheidet. Architektur konstituiert physische und soziale Räume[37]. Dieser Zusammenhang wird entscheidend durch soziale Normen verstärkt: Auf dem Forum wird ein anderes Verhalten als in den Thermen, im Theater oder in einer Kneipe erwartet. Durch den Bezug von repetitiven Handlungs- und Verhaltensmustern auf urbane Teilräume entstehen relativ ‚stabile' Erlebnissettings mit einer jeweils eigenen atmosphärischen Textur. Zugleich trägt diese Interdependenz zur Ausbildung von kontextspezifischen Erwartungshaltungen bei.

Freilich können städtische Räume nicht nur im (primär) vorgesehenen Sinn, sondern auch alternativ oder sogar entgegen ihrer Bestimmung genutzt werden. Innerhalb eines Hauses macht es einen erheblichen Unterschied, ob das Tablinum zum Empfang von Gästen genutzt oder von spielenden Kindern in Anspruch genommen wird. In den Thermen kann man sich dem Baden, der sportlichen Ertüchtigung, der Körperpflege oder dem Gespräch hingeben, man kann das Bad aber auch als Dieb aufsuchen. Am Forum können merkantile, juristische und zelebrative Events ihren Ort haben, aber auch Schlägereien stattfinden. Solche ephemeren oder gar ‚devianten' Aneignungsformen lassen sich im archäologischen Befund deutlich schwerer greifen. Für die nachfolgenden Überlegungen entscheidend ist aber, dass sie dennoch von einem wirkmächtigen, gestalteten Raum eingefasst werden, der sie – ob gewünscht oder nicht – pragmatisch, semantisch und eben auch atmosphärisch mitkonstituiert.

---

35 Bei Böhme (1995; 2006) nicht hinreichend berücksichtigt; zur Kritik Brandl 2013, 17 f.

36 Zum Konzept: Fischer-Lichte 2004.

37 Fischer 2010.

1.3 Atmosphären und affektiver Habitus

Das Erleben von Atmosphären[38] ist zwar individuell: Emotionales Erleben hat seinen Ort im Körper des Individuums – affektive Qualitäten städtischer Räume werden durch unsere emotionale Sensibilität erfahrbar[39]. Die Disposition des Individuums ist jedoch immer schon in einen überindividuellen Erfahrungsrahmen eingebunden: durch den Bezug auf einen ‚stabilen' materiell-architektonischen Rahmen, durch (konventionelle) Handlungssettings, durch gesellschaftlich geteilte Werte, Wissensformen, Sozial- und Machtstrukturen. Es ist dieses soziokulturelle, mithin räumliche und historische Setting, das zur Verkollektivierung von (atmosphärischer) Erfahrung beiträgt[40]: Der affektive Habitus der Akteure ist sozial und kulturell durchdrungen. Dadurch wird es möglich, sich über Atmosphären intersubjektiv zu verständigen[41]. Mediale Repräsentationen von atmosphärischen ‚Qualitäten' in Gestalt von Texten und Bildern vermögen zu einer zusätzlichen Stabilisierung von (kollektiven) Wahrnehmungsmodi beizutragen[42]: Man sieht und fühlt, was man weiß und erwartet. In diesem abstrakteren Sinn führt das Konzept der Atmosphäre zum Erscheinungscharakter bzw. zur Wirkung oder ‚Aura' von (städtischen) Räumen[43].

Über diese allgemeinen Überlegungen hinausgehend lässt sich der Charakter der Raumempfindung näher beschreiben. Wenn sich menschliche Emotionen auf die Interaktion mit anderen Menschen richten, ist die Wahrnehmung des umgebenden Raumes meist nachgeordnet[44]. Solche zwischenmenschlichen Emotionen können alle Intensitäten von stark bis schwach annehmen. Mit dem atmosphärischen Erleben ist hingegen eine Wahrnehmungshaltung gemeint, die sich bewusst, halbbewusst oder beiläufig auf das Ambiente bezieht[45]. Für unsere eigene Zeit können empirische Studien zeigen, dass die Reaktion auf Räume üblicherweise emotional ‚schwach' ausfällt[46]. Als

38 Bei Anderson (2009) wird (in Bezug auf Karl Marx) der Begriff Atmosphäre auch für das menschliche affektive Erleben gebraucht; zur sozialen Dimension, vgl. Tonkiss 2005, 136: „Urban spatiality and sociality are similarly connective, mercurial – in Barthe's terms, erotic. […] It makes room for the Dionysian dimensions of life – desire, excess, play, violence, risk, transgression."

39 Zumthor 2006, 13.

40 Ähnlich Trieb 1974, 51 f.: „Das heißt aber, daß die Bedeutungen, die Umwelterscheinungen zugemessen werden, im allgemeinen nicht nur subjektive, sondern zumindest gruppenspezifische wo nicht gesellschaftliche Bedeutung besitzen."

41 Hauskeller (1995, 46 f.) bezeichnet den Ausdruckscharakter von Dingen als quasi-objektiv, mit Verweis auf das Heitere des Abendhimmels.

42 Hasse 2012, 14.

43 Zur affektiven Qualität von Räumen, s. Kraftl – Adey 2008, 214; zur Atmosphäre als Kräftefeld (‚force field'), s. Steward 2011, bes. 452. Zur Relevanz von Effekt und Wirkung in der niederländischen Malerei des 16. Jhs., s. Weissert 2018. Für die Antike wäre es ausgesprochen lohnend, Schriftquellen systematisch hinsichtlich des Effekts bzw. der Wirkung städtischer Räume durchzugehen. Dies geschieht hier nur ausschnitthaft. Den Begriff ‚Aura' führte Walter Benjamin ([1935] 2003, 13) ein, um das originale Kunstwerk zu charakterisieren, das sich durch Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit auszeichne. Dieter Mersch (2002, bes. 27–30) verknüpft den Begriff der Aura mit einer Wahrnehmungsoperation, die sich im Staunen oder Erschrecken auf das Erscheinen und Sich-Zeigen eines Gegenstandes einlässt. Mersch 2002, 29: „Die Aufmerksamkeit erscheint genuin mit dem Auratischen verwoben: Im Aufmerken geschieht etwas, das den Sinn zu sich hin lenkt: Es ereignet sich von einem Überraschenden, ‚Zu-Fallenden' oder Unverfügbaren her, das als solches aufgenommen (*aisthanesthai*) und erwidert werden muss." Diese Definition zugrundelegend lässt sich Aura als die emphatische Gestalt des Atmosphärischen begreifen.

44 Wenn sich die Emotionen auf den umgebenden Raum richten, ist hier von atmosphärischem Erleben die Rede; s. Reckwitz 2012, bes. 41–42.

45 Die „Wahrnehmung der Wahrnehmung", d. h. die Aufmerksamkeit für die Atmosphäre, stellt den Sonderfall dar, eine „besondere Atmosphäre", s. Rauh 2012, 7.

46 Hasse 2012, 7: „Wenn [Atmosphären] in unser Befinden eingreifen, indem sie persönlich berühren, werden sie zur Stimmung." Er greift dabei auf Hubert Tellenbach (1968, 9) zurück, der Atmosphäre als „eine unpersönliche Wirklichkeit", die Stimmung als „die Einheit von Ich- und Weltgefühl" auffasst; vgl. Hasse 2012, 19. Ich folge der ersteren, allgemeineren Form der Definition. Bei der über Tellenbach eingeführten Spezifikation bleibt unberücksichtigt, dass der Akteur an der Erzeugung von Atmosphären immer schon beteiligt ist.

Raumempfindungen werden kühl/kalt und warm, gemütlich/freundlich/gefällig und beängstigend genannt[47]. Für unseren Zusammenhang sind diese Einblicke insofern relevant, als die beim Betrachter evozierten Empfindungen auf der Ebene der Zuneigung (lustvolles Bejahen) oder Abneigung (unlustvolle Verneinung) verbleiben[48], dabei aber auch mit synästhetischen Begriffen (warm/kalt; weich/hart) erfasst werden können. Sie werden darin zum Gegenstand leiblichen Erlebens[49]. Im Folgenden wird aber – darüber hinausgehend – eine kulturspezifische *Semantisierung* von Atmosphären vorausgesetzt: Atmosphären werden mit Bedeutungen belegt, die sie zu einer signifikanten Erfahrung machen.

1.4 Atmosphären als Operation der Wahrnehmung und Deutung

Atmosphären können durch Faktoren unterschiedlichster zeitlicher und räumlicher Reichweite stimuliert werden. Jedes Einzelelement, aber auch größere Ensembles können zum Träger (Medium) atmosphärischer Effekte werden. Die Wirkungsfaktoren reichen von einer weißen Wand über ein Kapitell, einen Raum, ein Gebäude, ein Stadtviertel bis hin zur Stadt als Ganzem, zeitlich betrachtet von einem Glockenschlag über eine längere, etwa rituelle Handlungssequenz, einen Jahresverlauf bis hin zu einer Generationen- oder Epochenerfahrung.

Je größer allerdings der betrachtete Zusammenhang, desto mehr atmosphärische Stimuli treten zusammen[50]. Das Empfinden von Atmosphären – als einer holistischen, ungeteilten Stimmung – erweist sich als eine (oftmals intuitive) Deutungsoperation. Folglich werden Atmosphären immer erst im Kontrast ansprechbar. Für einzelne Raumqualitäten, Oberflächen und Handlungssettings sind einige solche Grundkontraste angesprochen worden. Je größer allerdings der Bezugsrahmen, desto umfassender die Deutungsoperation. Wenn im Folgenden von Atmosphären die Rede ist, so setzt dies methodisch zwei Schritte voraus: Es sind die Wirkungsparameter zu benennen, die an der Konstituierung von Atmosphären Anteil haben, und es ist jeweils ein ‚Vergleichskontext' zu etablieren, in Bezug auf den atmosphärisches Erleben konkret wird.

Innerhalb eines Gebäudes können dies verschiedene Bereiche sein, innerhalb eines Funktionsbereichs unterschiedliche Gestaltungsformen, während sich innerhalb einer Stadt – dann in der Verdichtung von Parametern auf einer übergreifenden Ebene – von verschieden erlebbaren Stadtvierteln sprechen lässt. Für alle Bereiche gilt, dass das atmosphärische Erleben umso dichter wird, je mehr sich die atmosphärischen Stimuli gegenseitig verstärken. Innerhalb eines geschlossenen Raums, dessen Gestaltung und Nutzung sich besser koordinieren und kontrollieren lassen, ist dies wahrscheinlicher als auf einem offenen Platz oder in einer Straße. Ein besonders intensives Erleben stellt sich ein, wenn die atmosphärischen Angebote, die der gestaltete Raum bereithält,

---

47 Franz 2005, 31–33. Die Untersuchung trennte (absichtsvoll) nicht klar zwischen beschreibenden Kategorien (etwa hell/dunkel) und Empfindungswerten, letztere wiederum wurden nicht systematisch erhoben. Für unsere Zwecke ist eine eingehendere Diskussion dieser Probleme nicht relevant.

48 Hauskeller (1995, 49) mit Rekurs auf ältere Forschung; bei Klages (1976, 651): das Anziehende/Abstoßende; bei Straus ([1936] 1978, 200 f.), ausgehend von dem Tierverstehen: das Lockende/Schreckende bzw. Sich-Einen/Sich-Trennen; bei Osmond (1957): soziopetal/soziofugal; bei Trieb (1974, 48): „anziehend oder abstoßend, anregend oder langweilig"; auf Osmond rekurrierend Hall (1976, 114): „Osmond hatte bemerkt, daß gewisse Räume, wie etwa Wartesäle in Bahnhöfen, dazu tendieren, die Menschen voneinander fernzuhalten. Diese nannte er soziofugale Räume. Andere, wie etwa die kleinen Abteile in einem Drugstore oder die Tische in einem französischen Straßencafé, neigen dazu, die Menschen einander näherzubringen. Sie nannte er soziopetal."

49 Hasse (2012, 16) mit dem Hinweis, dass Probanden auf ‚warme' Farben mit einer Erhöhung der Hauttemperatur, auf ‚kalte' Farben mit einer Absenkung reagierten.

50 Bei Hauskeller 1995, 42: „Die quantifizierbare Summe der Wirkintensitäten aller den Wahrnehmungsraum erfüllenden Ekstasen, die sich steigern, abschwächen oder sogar gegenseitig aufheben können, soll atmosphärische Dichte genannt werden". Diese Aufsummierung erscheint bei Hauskeller gewissermaßen als Selbstläufer, anders hier im Folgenden.

durch bestimmte Handlungen intensiviert werden – wenn etwa in einem Heiligtum auch das Opfer mit seinen multisensoriell wahrnehmbaren Stimuli zur Erzeugung von Sakralität beiträgt. Während allerdings manche städtischen Räume – namentlich die Heiligtümer, aber auch Spielstätten und Thermen – im Hinblick auf solch konsistente Erlebnissituationen designt sind, ist in den frei zugänglichen Bereichen, auf Straßen und Plätzen, mit einer ausgesprochen offenen Interaktionssituation zu rechnen. Hier wird man – über Ähnlichkeiten und Unterschiede – vergleichbare bzw. unterschiedliche Erlebniszonen herausarbeiten können, aber in Rechnung stellen, dass sich in Abhängigkeit der jeweils unterschiedlichen Handlungssituationen ganz unterschiedliche Atmosphären einstellen mochten.

Atmosphärische Kontraste stellen sich nicht nur synchron, sondern auch diachron ein. Die (kollektiv durchdrungenen) individuellen Erwartungshaltungen ändern sich, Gestaltungs- und Handlungsformen unterliegen einem Wandel[51], Gebäude besitzen eine Biographie und mit ihnen ändert sich auch die Textur einzelner Viertel und der Stadt als Ganzes.

Der Vergleich von Gestaltungsformen in Raum und Zeit macht es folglich möglich, atmosphärische Wirkungen und ihre Effekte auf die Betrachter aus dem Kontrast zu gewinnen.

2. Stadtgestaltung und atmosphärische Wirkung: Antike Konzepte

Die Antike kennt kein abstraktes Konzept von Atmosphäre. Dass aber urbane Räume auf spezifische Wirkungen hin gestaltet werden können, entspricht der Grundhaltung des Architekturtheoretikers Vitruv. In seiner Schrift *De architectura* interessiert er sich dafür, welche Mittel welche Effekte erzielen – mithin: Atmosphären erzeugen. Mit dem Begriff *decor/decorum* formuliert er die Vorstellung, dass Gestaltung für ein Ambiente angemessen zu sein hat (Vitr. 1, 2, 5–7):

> *Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus conpositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece θεματισμωι dicitur, seu consuetudine aut natura.*[52]

Angemessenheit sei erreicht, wenn sich ein Gebäude an *statio*, *consuetudo* und *natura* orientiere. Die Form solle mit dem Inhalt korrespondieren, einzelne Gestaltungselemente mit dem Gesamtensemble harmonieren; traditionelle Gestaltungsprinzipien sollen ebenso wie der naturräumliche Kontext berücksichtigt werden und nicht zuletzt sollen Decor-Räume den sozialen Bedürfnissen ihrer Nutzer entsprechen[53]. Für Vitruv ist die Bezugnahme der architektonischen Gestaltung auf die naturräumliche Umgebung, bestimmte Nutzungsformen und den sozialen Habitus der Akteure Ausdruck eines gelungenen Designs. Das normativ aufgeladene Konzept des *decorum*, im Sinne von Angemessenheit, trägt folglich zu einer Verstetigung von (Raum-)Erfahrungen bei[54].

In seinen Beispielen rekurriert Vitruv zwar ausschließlich auf die Gestaltung einzelner Gebäude bzw. Funktionstypen (Tempel, Häuser etc.) und nicht auf den städtischen Raum als Ganzes. Doch indem Gebäude mit verschiedenen funktionalen Anforderungen unterschiedlich zu gestalten sind, ergibt sich daraus eine atmosphärisch differenzierte Stadtlandschaft. Dabei wird Vitruv in einzelnen Fällen recht konkret: Mit bestimmten Gestaltungsformen verbindet er ästhetische Effekte, aufgrund derer er eine spezifische Anwendung empfiehlt. So rät er, die geometrisch konzipierte dorische Ordnung solle für Tempel gewählt werden, deren Gottheiten *virtus* verkörpern – etwa für

51 Exemplarisch etwa der Verweis auf den Habitus der modernen Großstädter, s. Simmel [1903] 1995.
52 Vitr. 1, 2, 5: „Decor ist das fehlerfreie Aussehn eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack geformt ist […].“
53 Haug 2020, 1–3; 2021, 1–4, mit weiterer Literatur.
54 Decor wird im Folgenden lateinisch geschrieben, um an diesen Zusammenhang zu erinnern.

Minerva, Mars und Hercules. Für die Gottheiten Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen sei die florale korinthische Ordnung angemessen, da grazile Bauten besser zu ihrem Wesen passten. Die ionische Ordnung nehme hingegen eine Mittelstellung (*ratio mediocritatis*) ein, indem sie den strengen Charakter des Dorischen (*severus mos doricorum*) und die Zartheit des Korinthischen (*teneritas corinthiorum*) miteinander verbinde[55]. Auch wenn Vitruv nicht explizit von Atmosphären spricht, wählt er doch für die Beschreibung von Säulenordnungen atmosphärische Begriffe[56]. Diese von Vitruv vorgetragenen Gestaltungsregeln sind von seinen Zeitgenossen keineswegs uneingeschränkt geteilt worden. Vitruv selbst berichtet von intensiven Auseinandersetzungen darum, was im konkreten Fall als angemessen zu gelten habe. Decor ist folglich immer schon Ergebnis eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses[57].

So punktuell die Einblicke bleiben, belegen sie doch, dass man in der Antike mit intentionalen Gestaltungsstrategien zu rechnen hat, deren soziale Aushandlung davon zeugt, dass man ihnen einige Wirkmächtigkeit zuschrieb. Gestaltung wurde eingesetzt, um bestimmte Effekte zu erzielen, die atmosphärisch ‚spürbar' wurden.

Seneca wählt mit seinen Reflexionen über das glückliche Leben, das für ihn ein tugendhaft-sittliches Leben ist, einen anderen Ausgangspunkt. Er formuliert die Vorstellung, dass verschiedene öffentliche Räume mit bestimmten Handlungen und Wertvorstellungen besetzt sind. Über die Kontrastierung der beiden Kategorien *virtus* und *voluptas* skizziert er eine moralisch durchwirkte (und damit auch atmosphärisch aufgeladene) Stadttopographie[58].

> *Altum quiddam est virtus, excelsum et regale, invictum, infatigabile: voluptas humile, servile, imbecillum, caducum, cuius statio et*
> *domicilium fornices et popinae sunt. Virtutem in templo convenies, in foro, in*
> *curia, pro muris stantem, pulverulentam, coloratam, callosas habentem manus;*
> *voluptatem latitantem saepius ac tenebras captantem circa balinea ac sudatoria ac*
> *loca aedilem metuentia, mollem, enervem, mero atque unguento madentem,*
> *pallidam aut fucatam et medicamentis pollinctam*[59].

Diese Passage hat Andrew Wallace-Hadrill in einem vielbeachteten Aufsatz genutzt, um die bei Seneca insinuierte, bipolare Moralstruktur im Stadtraum Pompejis nachzuweisen[60]. Dies hält einer differenzierten archäologischen Analyse kaum stand, wie sich noch zeigen wird (Kap. IV 2.1). Doch kommt in der Seneca-Passage zum Tragen, was zuvor aus einer theoretischen Perspektive formuliert worden ist: An bestimmte Funktionsräume (Forum, Garküchen etc.) knüpfen sich bestimmte Handlungsformen, durch die Räume und Handlungen gleichermaßen mit spezifischen Vorstellungen, Werten und auch Emotionen aufgeladen werden. Dem Stadtraum werden – implizit – atmosphärische Qualitäten zugesprochen.

---

55 Gros (1995) zu tatsächlichen Verwendungslogiken von Säulenordnungen; zum Decor-Konzept Haug (2020, 3) mit weiterer Literatur.

56 Ein solches Prinzip ist in der Antike durchaus gängig. In Bezug auf bestimmte Stilformen beschäftigen sich Rhetoriker mit deren Wirkungsqualitäten und verknüpfen auf dieser Basis Stil und Inhalt; s. Hölscher 1987, 70–74.

57 Siehe dazu ausführlich Haug 2020, 3 f.

58 Edwards (1993, 173–175) mit einer Verortung im Moraldiskurs.

59 Sen. dial. 7, 3: „Etwas Erhabenes ist die Tugend (*virtus*), herrlich und eines Königs würdig, unbezwinglich und unerschöpflich; die Lust (*voluptas*) dagegen etwas Gemeines, Sklavisches, Schwaches, Hinfälliges, dessen Aufenthaltsort Bordelle und Kneipen sind. Tugend wirst du im Tempel antreffen, auf dem Forum, im Rathaus, sie steht draußen vor den Mauern, staubbedeckt, braungebrannt, hat schwielige Hände. Die Lust hält sich die meiste Zeit versteckt und sucht den Schutz der Dunkelheit, etwa in Badehäusern und Schwitzkammern und an Orten, die das Amt für öffentliche Ordnung zu fürchten haben. Sie ist schlaff, kraftlos, patschnass von schwerem Wein und Pomade, blass oder grellrot geschminkt und mit Kosmetika so hergerichtet wie eine Leiche."

60 Wallace-Hadrill 1995.

Vitruv und Seneca können somit als Gewährsleute in Anspruch genommen werden, dass in der Antike nicht nur die Produzentenperspektive eine atmosphärische Wirkung von Gebäuden in Rechnung stellte, sondern dass diese auch aus einer Rezipientenperspektive erlebbar wurde.

3. Atmosphären und die Erforschung antiker Städte

Atmosphären sind bei der Erforschung *antiker* Städte bislang kaum explizit adressiert worden, doch finden sich ‚Spuren' eines solchen Forschungsinteresses schon früh. Das Cover dieses Buches zeigt nicht zufällig ein Aquarell Luigi Bazzanis aus dem frühen 20. Jh.[61] Die Künstler des 18., 19. und frühen 20. Jhs. hatten ein großes Interesse daran, das antike Pompeji umfassend zu verstehen und in Aquarellen, Zeichnungen und Stichen wiedererstehen zu lassen. Häufig rekurrierten sie penibel auf das aus archäologischen Ausgrabungen Bekannte, mitunter ergänzten sie es nach eigenen Vorstellungen. So entstanden hochgradig atmosphärisch aufgeladene Stadtansichten. Eine solch rekonstruierende, sogar einfühlende Sichtweise ist in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. als unwissenschaftlich kritisiert worden. Nun hatte bei der Erforschung des Altertums eine zunehmende Spezialisierung eingesetzt, und dementsprechend gerieten größere Befundzusammenhänge zugunsten einer exakten Dokumentation von Einzelbefunden und Funden aus dem Blick. Für die Analyse des pompejanischen Stadtraums bedeutete dies, dass die Rekonstruktion von Bauphasen einzelner Gebäude in den Vordergrund rückte, die in Grundriss- und Phasenplänen dokumentiert wurden[62]. Rekonstruktionen zeigten oftmals nur noch das wirklich Gesicherte, nicht mehr das plausibel Anzunehmende. Ein solcher Zugriff ist für die Erforschung Pompejis, aber auch für die antike Stadtforschung überhaupt bis heute von großer Bedeutung geblieben. Parallel dazu haben sich andere Fragestellungen und Methoden etabliert.

In den 1980er Jahren hat man das Potential, das der zusammenhängend bekannte Stadtraum Pompejis bot, mit neuen Methoden erschlossen. Computergestützte Datenbanken ermöglichten nun einen konsequenten Zugriff auf die urbane Struktur – entstanden doch auf dieser Basis systematische Kartierungen von Gestaltungsformen (vgl. Kap. IV 1)[63], etwa von Brunnen, Altären oder bestimmten Gewerben. Space Syntax Theory und Access Analysis strebten etwa auf Basis der Erfassung von Türdurchgängen die Rekonstruktion von Nutzungsstrukturen an. Entsprechende Zugänge werden bis heute immer weiter ausdifferenziert (Kap. IV 2.1; Abb. 353). Der Erfahrungsraum ‚Stadt' wird jedoch in all diesen Fällen auf quantifizierbare Parameter reduziert und auf eine zweidimensionale Kartierung beschränkt[64].

In den 1990er Jahren haben die Untersuchungen insbesondere von Paul Zanker (zu Pompeji) und Diane Favro (zu Rom) eine neue Ausrichtung der Stadtforschung angestoßen. Ihr Interesse galt dem visuellen Zusammenhang der Stadt, dem Stadtbild in seiner Dreidimensionalität[65]. Zankers Charakterisierung der prominenten Wirkung von Stadtbildern ist unbedingt zuzustimmen: „Die Wirkung einmal etablierter Stadtbilder auf die Mentalität der Bewohner wird man als Historiker

---

61 Zuletzt umfassend publiziert, s. Dessales 2019.

62 Mit einer ähnlichen Bestandsaufnahme der Forschungssituation Hartnett (2017, bes. 9), der daraus für seine Analyse der Straßen jedoch eine andere Schlussfolgerung zieht: Ihm geht es nicht um das atmosphärische Design, sondern um das tatsächliche Leben in den Straßen – das freilich hochgradig atmosphärisch aufgeladen ist.

63 La Torre 1988; Laurence 1994; 2007; vgl. Poehler 2017. Letzterer auch zur Kartierung von Türdurchgängen als Anzeiger von Nutzungsdichte.

64 Mit ähnlicher Kritik Hartnett 2017, 13 f.

65 Zu Rom: Zanker 1987, bes. 476: Stadtbild als „Gesamtheit aller visueller Eindrücke". Sein Beitrag konzentriert sich dann jedoch auf die bauliche Entwicklung einzelner Stadtareale, um ihre kulturelle bzw. politische Signifikanz herauszuarbeiten. Nur vereinzelt – in Bezug auf die Umfassungsmauer des Augustusforums – geht es tatsächlich um das visuelle Erscheinungsbild. Weiterhin Gros (1976, bes. 80) zu den augusteischen Tempeln als „décor monumental de la nouvelle cité"; Zanker 1988, 3–46; 1995; Favro 1996; vgl. auch zu Ephesos Yegül 1994.

nicht unterschätzen dürfen. Das tägliche Erlebnis des geprägten städtischen Lebensraums kann integrierend, stabilisierend, ja sogar stimulierend sein. Es kann aber auch Irritationen auslösen, verunsichern, destruktiv auf die allgemeine Befindlichkeit einwirken.“[66] Doch liegt der Fokus dieser Untersuchungen zum Stadtbild zumeist auf dem urban Spektakulären, d. h. den großen öffentlichen Gebäuden, ihrem politischen Kontext und ihrer sozialen Bedeutung[67]. Dabei konzentriert sich Zankers Untersuchung zu Pompeji auf die sozialen Akteure, die den Stadtraum mit ihren Gebäudestiftungen zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und der Zerstörung der Stadt prägten. In den beginnenden 2000ern hat Zanker diesen Ansatz weitergeführt und einzelne Stadträume Roms als Kulisse für spezifische Handlungsszenarien untersucht. Das Marsfeld wird im Kontext der Kaiserapotheose betrachtet, sodass Architektur und Bildelemente in Bezug auf ein solches rituelles Event gedeutet werden[68]. Nicht zufällig greift Zanker dafür auf historische Rekonstruktionen zurück, da es ihre holistische Perspektive erlaubt, den antiken Wirkungsrahmen umfassend zu (be)greifen[69].

Seine Fallstudie weist der vorliegenden Untersuchung den Weg, bringt sie doch Architektur, Ausstattung und Akteure zusammen. Anders als bei Zanker geschieht dies hier, indem nicht nur die ‚monumentale‘ Architektur, sondern auch unspektakuläre Formen der Stadtgestaltung Berücksichtigung finden[70], wie sie in der jüngeren Forschung diskutiert werden – etwa Straßen mit ihren Bänken, Brunnen und Altären. Diesem Vorgehen liegt die Einsicht zugrunde, dass Atmosphären nicht nur im Großen entstehen, d. h. in der architektonischen Organisation der Handlungsräume, sondern sich in erheblichem Maße aus der Gestaltung von Details ergeben: von Materialien, der Oberflächenbehandlung, von kleinteiligen Friesen, von Bildern unterschiedlicher Größe und semantischer Intensität sowie von urbanem ‚Mobiliar‘.

Um die verschiedenen Gestaltungsformen ‚zum Sprechen‘ zu bringen, Atmosphären in ihrer stadträumlichen Differenzierung zu erfassen, werden die systematische, zweidimensionale Kartierung von Wirkungsparametern und die dreidimensionale Imagination des Stadtraums konsequent aufeinander bezogen. Erst so wird es möglich, den Erlebnisrhythmus der Stadt nachzuvollziehen. Dabei kommen ästhetische, semantische und funktionale, d. h. auf die Nutzung bezogene Affektgeneratoren gleichermaßen in den Blick.

4. Das atmosphärische Design öffentlicher Räume im kaiserzeitlichen Pompeji

Im Zentrum der Untersuchung steht mit Pompeji eine antike Stadt, die auf eine lange Geschichte zurückblicken kann. Sie reicht von den ersten, archaischen Siedlungsspuren im 6. Jh. v. Chr.[71] bis

66 Zanker 1995, 34.
67 Bei Zanker (1995) werden die ‚Stadtbilder‘ Pompejis als „Spiegel von Gesellschaft und Mentalität“ aufgefasst. Auch bei Favro (1996) ist vorwiegend der monumentale Stadtraum Roms im Blick, auch wenn hier immer wieder eine Sensibilität für das Alltägliche, etwa Gebrauchsspuren, die die Städte tragen, erkennbar ist, vgl. Favro 1996, 55 Abb. 28. Eine umfassende Charakterisierung des visuellen Erscheinungsbildes tritt in den Hintergrund.
68 Zanker 2004, 56.
69 Auf diese Pionierstudien zum atmosphärischen Stadtraum folgten in jüngerer Zeit Untersuchungen, die rituelle Handlungen wie den römischen Triumph, aber auch Alltagsinteraktionen im Stadtraum thematisierten (Kaiser 2011; Laurence – Newsome 2011; Östenberg et al. 2015; Poehler 2017). Typischerweise liegt der Fokus jedoch zumeist entweder stärker auf dem (archäologisch rekonstruierbaren) gestalteten Raum oder aber auf dem (aus literarisch-historischen Quellen rekonstruierten) Handlungszusammenhang. Mit einem Fokus auf Materialität geht ein geringeres Interesse an den Akteuren einher, und vice versa: Der Fokus auf Akteure und Handlungsformen bringt nicht selten ein weniger ausgeprägtes Interesse an der Materialität des Stadtraums mit seinen spezifischen Semantiken und Ästhetiken mit sich.
70 Zu diesem Aspekt, s. jüngst Lampugnani 2019.
71 Zur Stadtentstehung, s. Avagliano 2018.

zur Zerstörung durch den Ausbruch des Vesuv im Jahr 79 n. Chr. Die frühen Phasen sind allerdings nur ausschnitthaft bekannt, während sich insbesondere die Zeit nach dem Erdbeben 62 n. Chr. (bzw. auch den weiteren Folgebeben)[72] im Befund detailliert abzeichnet. Die nachfolgenden Überlegungen zu Gestaltungsstrategien und ihren atmosphärischen Effekten konzentrieren sich daher auf die letzten Jahrzehnte der Stadt, d. h. die beginnende Kaiserzeit. Nur am Rande kommt zur Sprache, in welchem Zustand einzelne Gebäude nach dem Erdbeben des Jahres 62 n. Chr. waren, der Fokus liegt auf dem letzten greifbaren, intendierten Gestaltungszustand. Punktuelle Einblicke in ältere Phasen werden aufzeigen, dass es sich um eine gewachsene Struktur handelt, die einem fortwährenden Wandel unterlag. Auch für die urbanen Atmosphären darf man daher voraussetzen, dass sie sich durch jede Art von ‚Eingriff' veränderten.

Der räumliche Fokus der Untersuchung liegt auf dem öffentlichen Raum, und zwar dem öffentlichen Raum innerhalb der Stadtmauern[73]. Hier dürfen wir in besonderem Maße eine Aushandlung von kollektiven Erwartungshaltungen, Nutzungsansprüchen und eben auch emotionalen Dispositionen erwarten. Dabei entspringt ‚Öffentlichkeit' kulturspezifischen (etwa juristischen, religiösen oder sozialen) Konzepten und wird durch entsprechende Handlungen geprägt. In antikem Verständnis trifft man auf eine Dreiteilung des Raums – öffentliche Räume, private Räume und Räume der Götter[74]. Unter öffentlichen Räumen verstand man zuvorderst Plätze und Straßen[75]. Doch weitet man die Betrachtung auf das antike Begriffspaar *publicus*/*privatus* aus[76], so ist *publicus* im juristischen Sinn das zum Volk (*populus*) Gehörige oder darauf Bezogene: die *res publica*[77], mithin das Nicht-Private, und umgekehrt die Privatheit das Nicht-Öffentliche[78]. Das *ius publicum* regelt Angelegenheiten des Staates, das *ius privatum* Angelegenheiten des Individuums[79]. Allerdings müssen Privatheit und Hausstand keineswegs zusammenfallen. Besonders prägnant greifbar wird diese Verschränkung in sozialen Praktiken, die nicht an architektonischen Grenzen haltmachen. Das antike Haus ist durchzogen von religiösen, juristischen und kulturellen (etwa sexuellen) Handlungen, die ihr Gegenstück und ihre Fortsetzung außerhalb des Hauses finden, und umgekehrt: In ‚öffentliche' Kontexte sind ‚intime' und ‚diskrete' Handlungen unterschiedlicher Akteursgruppen verwoben. Besonders virulent wird dies in Bezug auf religiöse Räume, die im Besitz der Götter sind[80]. Die Grenzen zwischen *publicus* und *privatus* waren somit fluide, sind immer wieder neu

72 Siehe den Kolloquiumsband Archäologie und Seismologie 1995; weiterhin Allison 2002; jüngst Taylor 2015; Ruggieri 2019, bes. 27–41. Wenn im Folgenden vom Erdbeben 62 n. Chr. die Rede ist, schließt dies die darauffolgende Erdbebenperiode mit ein. Welche Renovierungsmaßnahmen mit welchem Beben korrelierten, lässt sich nicht entscheiden.

73 Oldenburg (1997, bes. 14 f.) würde hier vom „Third Place" sprechen. Er differenziert „three realms of experience. One is domestic, a second is gainful or productive, and the third is inclusively sociable, offering both the basis of community and the celebration of it. Each of these realms of human experience is built on associations and relationships appropriate to it; each has its own physically separate and distinct places; each must have its measure of autonomy from the others"; vgl. Carmona 2021, 320: „The public realm has physical (i. e., space) and social (i. e., activity) dimensions. […] the physical public realm means the series of spaces and settings – which may be publicly or privately owned – that support or facilitate public life and social interaction."

74 Ando – Rüpke 2015.

75 Ulp. dig. 43, 8, 2, 3.

76 Es korreliert nur bedingt mit unseren Begriffen von privat/öffentlich, s. Ando – Rüpke 2015, 1; Russell 2016, bes. 25–42.

77 Russell 2016, bes. 26 in Bezug auf Cato.

78 Etwa Ando – Rüpke 2015, 3 mit Verweis auf Habermas: „On this topic the essential provocation should have been the historical argument of Jürgen Habermas in Strukturwandel der Öffentlichkeit (1962), to the effect that antiquity had no notion of ‚the public sphere' as a non-private, non-familial but also non-statal space."

79 Russell 2016, 27 u. a. mit Verweis auf Ulp. dig. 1, 1, 1, 2; Inst. Iust. 1, 1, 4.

80 Deutlich in einer Inschrift aus Venusia (CIL I² 402. 403), die den Senat entscheiden lässt, ob ein Raum heilig oder öffentlich sei: *aut sacrum aut poublicom locom ese*. Zur Quelle: Russell 2016, 29. Überblicksartig, und mit Bezug auf verschiedene zeitliche und räumliche Kontexte, diskutiert bei Ando – Rüpke 2015.

verhandelt worden und lassen sich daher kaum a priori definieren[81]. Allerdings ist der öffentliche Raum durch ein höheres Maß an Normierung charakterisiert[82].

Öffentlichkeit soll daher zuvorderst aus der antiken Praxis heraus bestimmt werden – nämlich mit Blick auf 1) die Eigentümerschaft und die damit einhergehende Gestaltungsmacht bzw. -hoheit, 2) die Zugänglichkeiten, 3) die Kommunikationsformen[83] und 4) die damit verbundenen Interaktionsformen, die soziale Performanz und gegenseitige Kontrolle gleichermaßen mit einschließen[84]. Es gibt folglich nicht den einen öffentlichen Raum in der Antike, sondern verschiedene öffentliche Aktionsräume mit jeweils unterschiedlichem Charakter[85]. Dies bedeutet für die vorliegende Untersuchung, dass Straßen und Plätze, öffentliche Funktionsgebäude, Heiligtümer (als eine eigene Kategorie), nicht zuletzt aber auch Gaststätten und Bordelle als solche öffentlichen Bereiche thematisiert werden.

Städtische Atmosphären sollen über eine nahsichtige Untersuchung dieser urbanen Teilräume greifbar werden. Diese werden auf ihre jeweils spezifischen Gestaltungsformen und Nutzungsszenarien hin befragt, um auf diese Weise Aussagen zur ästhetischen, semantischen und funktionalen Wirkung zu gewinnen. Der Fokus dieses Zugriffs liegt damit auf der Emergenz von Atmosphären, die sich aus dem Zusammenspiel von gestalteten Räumen und Handlungsszenarien ergeben[86]. Im Anschluss an die detaillierte Analyse einzelner Funktionsräume werden atmosphärisch wirksame Gestaltungselemente vergleichend analysiert und ihre Bedeutung für die atmosphärische Textur der Stadt diskutiert.

81 Russell 2016, 2. Sie exemplifiziert die Spannung zwischen öffentlich und privat am Beispiel des Atrium Vestae, wo die Priesterinnen der Vesta agierten, die ihrerseits zahlreiche öffentliche Funktionen innehatten.
82 Tilley (1994, 20) benennt „control, surveillance, partitioning" als zentrale raumbildende Aspekte (bezieht sich allerdings auf den westlich-kapitalistischen Raum, worin ich ihm ausdrücklich nicht folge); zu Rom: Russell 2016, 33 f.
83 Zu Öffentlichkeit als einem spezifischen, nämlich offenen (unabgeschlossenen) Kommunikationssystem, s. Gerhards – Neidhardt 1990, 15–17.
84 Ähnlich Carmona 2021, 321; zur Konstitution von Öffentlichkeit, s. Jacobs [1961] 1992, bes. 29–54 (zur Sicherheit der Straßen); zum Bühnencharakter des Handelns, s. Goffman [1959] 2011; zur Öffentlichkeit als „Theater gezielter und ungezielter sozialer Interaktion", s. Feldtkeller 1994, 42.
85 Young 2011, 240 f.; Iveson (1998) mit einer Forschungsdiskussion zum öffentlichen Raum, die er nach vier (sich überlappenden) Kategorien gliedert: „*ceremonial* public space; *community* public space; *liberal* public space; and *multi-public* public space)."
86 Zur Vorstellung einer „texture urbaine" und „texture monumentale" in antiken Städten: Gros 1976, bes. 88. 95. 213.

Teil II: Städtische Funktionsräume und ihre Atmosphären

Städtische Teilräume besitzen jeweils eine eigene atmosphärische Textur. Sie resultiert aus einem bestimmten Aktionsgefüge, der Präsenz verschiedener Akteursgruppen und dem Einsatz spezifischer architektonischer und decorativer Gestaltungsformen. Für die nachfolgende Analyse werden mit Straßen, dem Forum und seinen angrenzenden Gebäuden, den Heiligtümern, Spielstätten, Thermen und dem Lebensmittelgewerbe besonders signifikante städtische Funktionsbereiche herausgegriffen. Diese unterscheiden sich hinsichtlich der Akteure, die auf ihre Gestaltung Einfluss nehmen (Straßen: Stadt und Anrainer; Funktionsgebäude: Stadt und individuelle Stifter), hinsichtlich ihrer Zugänglichkeit (offen: Straßen und kleinere Straßenplätze, Forum; verschließbar: Funktionsgebäude), hinsichtlich des Grades ihrer Polyfunktionalität (besonders vielfältig: Straßen und Plätze; eingeschränkter: Funktionsgebäude) und hinsichtlich ihrer Häufigkeit im Stadtraum (singulär: Forum und angrenzende Gebäude; vielfach: Heiligtümer, Thermen). Es wird im Folgenden zunächst darum gehen, die Logiken der einzelnen Funktionsräume für sich zu begreifen, bevor sie aus verschiedenen komparativen Perspektiven aufeinander bezogen werden.

1. Straßen: Der Rhythmus der Stadt

Für das Stadterlebnis zentral sind die Straßen. Sie machen innerhalb einer Stadt die größte frei zugängliche Fläche aus[1] und bilden zugleich eine konnektive Struktur[2], die Fortbewegung, verschiedenste Formen des Handelns und damit auch unterschiedlichste Wahrnehmungsformen ermöglicht und prägt[3]. Straßen können aus diesem Grund als hochagile, dynamische Interfaces aufgefasst werden, die durch ein dichtes Nebeneinander und Miteinander unterschiedlichster Akteure geprägt sind[4].

Ihre primäre Funktion besteht darin, Fortbewegung zu ermöglichen. In antiken Städten bedeutet dies zuvorderst die Fortbewegung zu Fuß. Im Gehen erschließen sich die verschiedenen Areale der Stadt mit ihren jeweils spezifischen Qualitäten und Rhythmen[5]. Das rhythmisierte Erleben hängt vom gestalteten Straßenraum und seinen Erfahrungsangeboten ab, weiterhin von den Handlungskonstellationen, in die ein Akteur eingebunden ist, und nicht zuletzt von seinem sozialen Status[6].

1 Zur öffentlichen Zugänglichkeit, s. Ulp. dig. 9, 3, 1, 1–2: *Summa cum utilitate id praetorem edixisse nemo est qui neget: publice enim utile est sine metu et periculo per itinera commeari. Parvi autem interesse debet, utrum publicus locus sit an vero privatus,* ***dummodo per eum vulgo iter fiat****, quia iter facientibus prospicitur, non publicis viis studetur: semper enim ea loca, per quae vulgo iter solet fieri, eandem securitatem debent habere*; s. Saliou 2008, 67 Anm. 8 (Hervorhebung von mir).

2 So bereits Gesemann 1996, 37.

3 Einschlägig Lynch 1960, 49–62; vgl. Gourdon 2001; Smith 2008, bes. 219 f.; Geschke 2009; Reblin 2014; aus archäologischer Perspektive: von Hesberg 2008a, bes. 71; Malmberg 2009.

4 Interface wird hier – der Physik entlehnt – als hochaktive Schnittstelle verstanden. Für die weiteren Überlegungen ist die Doppelfunktion von Interfaces als Grenze und Zwischenschicht interessant. Bei Lévy (2003, 15) werden die verschiedenen Räumlichkeiten weiter terminologisch differenziert in die Kategorien *cospatialité*, *emboîtement* und *interface*: „Ces configurations appartiennent à une des famille des interactions entre espaces, celle, ‚horizontale' de l'interface. Il y en a deux autres: la cospatialité, ‚verticale', qui concerne la superposition d'espaces différents sur une même étendue, et l'emboîtement, qui porte sur les rapports d'inclusion entre espaces."

5 De Certeau 1990, 139–164; Wunderlich 2008.

6 Der Sammelband *The Moving City* (Östenberg et al. 2015) behandelt verschiedene Anlässe und Inszenierungsformen der Fortbewegung.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-002

Grundsätzlich lässt sich eine zielgerichtete Bewegung von einem aufmerksamen Umherschweifen bzw. Flanieren (*ambulatio*)[7] und einem bewussten Gehen unterscheiden[8], wobei sich diese Modi überlagern können. Diese Bewegungsformen sind durch ein unterschiedliches Maß an Geschwindigkeit geprägt[9], vor allem unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Performativität.

Im Rahmen von Prozessionen und Festzügen – Triumphzügen etwa, Pompae funebres[10] und Hochzeitszügen, Pompae theatrales und Kultprozessionen – wird Gehen zum Schaulaufen[11]: Die Straße wird zur sozialen Bühne. Solche Events waren auch in einer kleinen Stadt wie Pompeji erlebbar. Auf einem Grabrelief von der Porta Stabia ist eine Prozession dargestellt, die wohl im Kontext von Munera im Amphitheater stattfand[12]. Den Auftakt machen zwei Lictores, auf die zwei Trompetenbläser folgen. Sie bereiten auf den kultischen Fokus der Prozession vor: das von vier Männern getragene Ferculum mit zwei Sitzstatuen. Es folgt ein langer Zug mit Akteuren, zu denen ein Signum-Träger, ein Togatus sowie mehrere Gladiatoren zählen. Ein Trompeter markiert den Abschluss des Zuges. Die performative Qualität der Prozession ergibt sich aus der festgelegten Abfolge von Akteuren, die spezifische Funktionen innehaben. Sie beanspruchen den Straßenraum – für einen begrenzten Zeitraum – optisch wie akustisch[13].

Performativität war aber auch eine Frage des sozialen Status. Magistraten wurden von Lictores begleitet, die nicht nur Freiraum schufen, sondern den Amtsträger sozial sichtbar machten. Für den gewöhnlichen Bürger indes konnte die Fortbewegung im dichten Straßengewimmel, insbesondere in der Hauptstadt Rom, ausgesprochen mühsam sein[14]. Je nach Status und Anlass der Fortbewegung fiel das Erlebnis der Straßen sehr unterschiedlich aus.

Dass Straßen nicht nur Räume der Fortbewegung, sondern auch Begegnungs- und Interaktionsräume darstellen, hat jüngst Jeremy Hartnett ausführlich diskutiert[15]. Literarische Quellen zeugen von Warenauslagen, die sich auf die Straße ausdehnten[16], von fliegenden Händlern und Gauklern, von Barbieren, Sexarbeiterinnen und Zuhältern, die hier ihre Klientel suchten[17]. Die

7 Östenberg 2015; laut Tschäpe (2015, 103) handelt es sich beim Spazierengehen um einen in der Literatur als Sonderfall ausgewiesenen Bewegungsmodus. Er ist mit Orten verknüpft, die für einen solchen ‚Aufenthalt' geeignet sind – namentlich Portiken und Thermen, s. Mart. 3, 20.

8 Wunderlich (2008) unterscheidet drei Modi: „purposive", „discursive" und „conceptual".

9 Zu verschiedenen Geschwindigkeiten des Gehens zu Fuß in der Literatur, s. Tschäpe 2015, 101–105. Insbesondere in der Großstadt Rom verursachten weite Distanzen und der Zwang, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein, eine schnellere Bewegung. Auch heute sind Großstädte durch ein höheres Tempo charakterisiert.

10 Die Mehrzahl der Quellen zur Pompa funebris liegt für Rom – und dort für die senatorischen Familien – vor. Die letzte Pompa funebris eines Privatmanns ist für das Jahr 21 n. Chr. belegt, danach wurde das Ritual durch das Kaiserhaus okkupiert; vgl. Wesch-Klein 1993, 24. Außerhalb Roms sind *funera publica* in der ausgehenden Republik auch in den Land- und Provinzstädten des Reiches belegt, wobei *funus* zunächst den Leichenzug selbst meinte, s. Wesch-Klein 1993, 62–70, bes. 64. Gegenstand der öffentlichen Ehrung konnten die Bezahlung der *funeris impensa*, die Finanzierung des Grabmals, die Gewährung eines *locus sepulturae* wie auch von *laudationes* sein, vgl. Wesch-Klein 1993, 64–67. Für Pompeji sind inschriftlich verschiedene Ehrenbegräbnisse bezeugt, so Wesch-Klein 1993, 142–147. In Herculaneum ist der Fall des M. Nonius Balbus interessant: Als Bestandteil seiner Ehrung wird hier explizit eine jährlich abzuhaltende Pompa genannt (CIL X 1468, vgl. Wesch-Klein 1993, 62 f. 148 f.). In Perusa wurde der Leichnam von den Equites Romani bis zum Scheiterhaufen getragen (CIL XI 1946, vgl. Wesch-Klein 1993, 64).

11 Zu verschiedenen Pompae in Rom, s. Beck 2005; Favro – Johanson 2010; für Pompeji, s. van der Graaff – Poehler 2021, bes. 127.

12 van der Graaff – Poehler 2021, 126 mit Abb. 7.1; vgl. Osanna 2018, 317 f.

13 Die von van der Graaff und Poehler (2021) vorgenommene Rekonstruktion möglicher Prozessionsrouten bleibt jedoch letztlich völlig hypothetisch.

14 Ausführlich Hartnett 2017; Tschäpe 2016.

15 Hartnett 2017, bes. 45–74.

16 Mart. 7, 61; vgl. Monteix (2013a, 163–181) zur politischen Verwaltung und juristischen Reglementierung von Handel und Produktion in Pompeji.

17 Zu *tonsor, copo, cocus, lanius*, s. Martial (7, 61, 7–10), der Domitian dafür preist, diesem Treiben ein Ende gemacht und Rom damit seine Würde zurückgegeben zu haben; vgl. Hartnett 2011, 138 f.; Holleran 2012, 115; Lott 2018, 273 f.

Interaktionen umfassen eine flüchtige Kommunikation zwischen Fremden ebenso wie einen ‚privaten' Austausch unter Bekannten und Freunden, sie reichen von spontanen Begegnungen[18] bis hin zu stärker formalisierten, etwa religiösen oder ökonomischen Interaktionen. Man kann die Straßen damit als kommunikatives Interface zwischen privat-häuslichem, kommerziell genutztem, sakralem und administrativ-politisch-öffentlichem Raum auffassen, wo unterschiedliche Akteursgruppen aufeinandertrafen und verschiedene Kommunikationsformen nebeneinander auftraten.

Mit der Vielschichtigkeit, die sich auf der Nutzerebene greifen lässt, korrespondieren komplexe Zuständigkeiten auf der Ebene der Gestaltung. Üblicherweise lag die Verantwortung für die innerstädtischen Straßen, wie Livius uns wissen lässt, in Rom schon frühzeitig bei den Censoren bzw. Aedilen[19]. Die Tabula Heracleensis aus caesarischer Zeit regelte, dass die Aedilen für die Pavimentierung (*sternendas*) und Reparatur (*reficiundas*) der öffentlichen Straßen (*vias publicas*) verantwortlich waren[20]. Und tatsächlich bestätigen italische Inschriften, dass die innerstädtische Pavimentierung meist von Duoviri, Quattuorviri und Aedilen übernommen wurde, wobei die Texte insbesondere den Einsatz privater Mittel hervorheben[21]. Auch für Pompeji überliefern zwei Inschriften, dass die Aedilen bzw. in der Kaiserzeit die Duoviri für die Pavimentierung einzelner Straßenabschnitte aufkamen[22]. Seit dem Principat kam mit den Augustalen eine weitere Gruppe an Euergeten hinzu. So investierte in Assisi der Freigelassene P. Decimius Eros Merula, der sich in der Inschrift als *medicus, clinicus, chirurgus, ocularius* und *sevir* bezeichnet, ein großes Vermögen in die Pavimentierung der Straßen[23]. Innerhalb einer Stadt haben sich offensichtlich verschiedene Akteursgruppen für die Pavimentierung der Straßen engagiert. Es sind aber jeweils die Anrainer, die für die Instandhaltung (*tuitio*) und Reinigung (*purgatio*) der Straßenabschnitte[24], die ihren Grundstücken

---

18 Zu ‚encounters', s. Goffman 1961.

19 Livius (38, 28, 1–4) berichtet für das republikanische Rom von der Realisierung von Straßenpflasterungen durch die Censores. Die Censores T. Quinctius Flaminius und M. Claudius Marcellus vergaben im Jahr 189 v. Chr. den Auftrag für die Pflasterung der Straße von der Porta Capena zum Marstempel. Im Jahr 174 v. Chr. ließen laut Livius (41, 27, 5) die Censores Q. Fulvius Flaccus und Aulus Postumius Albinus per Dekret alle innerstädtischen Straßen Roms pflastern, die außerstädtischen kiesen, zudem wurden Gehwege angelegt: *Censores vias sternendas silice in urbe, glarea extra urbem substruendas marginandasque primi omnium locaverunt pontesque multis locis faciendos*. Damit war eine Pavimentdifferenzierung zwischen innerstädtischem und außerstädtischem Raum eingeführt. Zur Quelle, s. Forbes 1934, 151 f.; Robinson 1992, 59–82 (mit Quellenzitaten); Lott 2018, 271 f. Allgemein zur Interessenvielfalt im Straßenraum auch von Hesberg 2008a, 71.

20 Tab. Heracl. 25–28 (CIL I 593, 25–28): *[...] qua in partei urbis quisque / eorum vias publicas in urbem Roma<m>, propiusve u(rbem) R(omam) passus [M] reficiundas sternendas curet eiusque rei procurationem / habeat. quae pars quoique aed(ilei) ita h(ac) l(ege) ob venerit, eius aed(ilis) in eis loceis quae in ea partei erunt viarum reficien / darum tuemdarum procuratio esto utei h(ac) l(ege) oportebit;* vgl. Robinson 1992, 79 (zur Quelle); weiterhin Poehler – Crowther 2018, 601 (vor dem Hintergrund einer Kostenberechnung der Straßenpflasterung von Pompeji); Saliou 2008, 66 f.; Newsome 2009, 134; allgemein zur gesetzlichen Reglementierung des Wagenverkehrs, s. Eck 2008, bes. 61–69.

21 Laird 2015, 247 mit Appendix 3.

22 Zur oskischen Inschrift, die die Pflasterung wohl des Cardo maximus durch die Aedilen überliefert, s. Fiorelli 1875, 29; Nissen 1877, 530–537; Overbeck – Mau 1884, 59; Eschebach 1978, 8 f. 11 f.; Gesemann 1996, 205. Zur kaiserzeitlichen Inschrift, s. CIL X 1064; Nissen 1877, 529 f.: *L(ucius) Avianius L(uci) f(ilius) Men(enia) / Flaccus Pontianus / Q(uintus) Spedius Q(uinti) f(ilius) Men(enia) / Firmus IIvir(i) i(ure) d(icundo) viam / a milliario ad cisiarios / qua territorium est / Pompeianorum sua / pec(unia) munierunt*.

23 CIL XI 5400 = ILS 7812; vgl. Laird 2015, 215–218. 235 f.; eine vollständige Zusammenstellung bei Laird 2015, Appendix 3 (zitiertes Beispiel dort Nr. 92). Eine zweite Inschrift (CIL XI 5399; Laird 2015, 236) präzisiert die Stiftung: *[...] viam a cisterna / ad domum L(uci) Muti / stravit ea pucunia / [– – –]*.

24 Tab. Heracl. 20–23 (CIL I 593, 20–23): *Quae viae in urbe Rom(am) propiusve u(rbem) R(omam) p(assus) M ubei continente habitabitur, sunt erunt, quoius ante aedificium earum quae / via erit, is eam viam arbitratu eius aed(ilis), cui ea pars urbis h(ac) l(ege) ob venerit, tueatur; isque aed(ilis) curato, uti quorum / ante aedificium erit quamque viam h(ac) l(ege) quemque tueri oportebit, ei omnes eam viam arbitratu eius tueantur neve eo / loco aqua consistat, quominus commode populus ea via utatur*; vgl. Robinson 1992, 59–62. 79 (zur Quelle); Lott 2018, 272; weiterhin Ulp. dig. 43, 8, 2, 32; 43, 8, 2, 45; Papin. dig. 43, 10, 3; Hartnett (2011, 143–147) mit dem Hinweis, dass die Gesetze darauf gerichtet sind,

vorgelagert waren, aufzukommen hatten. Sie waren für die Gehwege und selbstredend für ihre Fassaden zuständig[25]. Im Folgenden werden wir sehen, dass in Pompeji für Brunnen und Altäre eine regelhafte Verteilung angestrebt wurde, die auf eine übergreifende Planung schließen lässt, dass die Realisierung der einzelnen Installationen aber ausgesprochen individuell ausfällt. Öffentliche Regulierungen und Baumaßnahmen einerseits und private Vorstellungen und Initiativen andererseits waren im Straßenraum unmittelbar aufeinander bezogen[26]. Auch Zuständigkeiten müssen im Straßenraum eng ineinandergegriffen haben.

Mit den ganz unterschiedlichen – kooperierenden und konkurrierenden – Akteuren, die den Straßenraum gestalten, und der Vielzahl an damit einhergehenden Wahrnehmungs- und Nutzungsformen unterlag die Atmosphäre in den Straßen einem stetigen Wandel. Eine Annäherung an das Phänomen soll über Parameter erfolgen, die die materiell-physische, aber auch haptische und akustische Gestalt der Straßen prägten[27]:

– die Straßenbreite: die Enge bzw. Weite des offenen Straßenraums.
– der Straßenverlauf: Übersichtlichkeit versus Unübersichtlichkeit.
– die Höhendifferenz: das Verhältnis der Straßen zur Orographie, Geographie und damit zu vor Ort präsenten Naturelementen. Im Straßenraum von Pompeji wird das natürliche Terrain allein in Geländeunterschieden greifbar, andernorts aber in markanten Felsen[28] oder Flussläufen.
– die Orientierung im Verhältnis zu den Himmelsrichtungen.
– die Straßenoberflächen: Pflasterung versus Nicht-Pflasterung.
– die Ausstattung des Straßenraums mit Annehmlichkeiten für Fußgänger: Gehwege, Trittsteine, Portiken und Vordächer.
– die ‚Möblierung' des Straßenraums mit Altären, Brunnen und Bänken.
– die Inanspruchnahme des Straßenraums als Repräsentationsraum: Ehrenbögen.
– die Art der angrenzenden Bebauung: geschlossene Außenwände, offene Läden, repräsentative Hauseingänge oder öffentliche Gebäude.
– die Gestaltung der Fassaden: Mauerwerk versus Verputz; im Fall von verputzten Fassaden: Wanddesigns, Ornamente und Bildelemente.
– die Betextung der Fassadenoberflächen durch Dipinti und Graffiti.

Im Folgenden sollen zunächst die Gestaltungsformen, die sich auf den Straßenraum beziehen, sowie die Fassadengestaltungen auf ihre Effekte für das Straßenerlebnis befragt werden. Indem ‚wertige' Gestaltungsformen vor allem in den Hauptstraßen kumulieren, stellt sich eine Orientierung stiftende atmosphärische Textur ein. Dieses Zusammenwirken der vielfältigen Wirkfaktoren wird sodann in Bezug auf ein signifikantes Fallbeispiel – den Decumanus maximus – erfasst.

Behinderungen der Straße zu unterbinden. Für die Gehwege lässt sich die Verantwortlichkeit der Anrainer insofern gut greifen, als die Pavimentierung häufig mit den Hausgrenzen wechselt; s. Saliou 1999, 174 f.; für das Beispiel der Nordfassade von V 1, s. Boman 2008, 89 f.

25 Ausführlich Saliou 1999.

26 Wie stark der Straßenraum durch öffentliche Gesetze reguliert war bzw. inwieweit private Initiativen freie Hand bei der Gestaltung hatten, ist umstritten, s. Kaiser 2011, 179 f.; 2011a, 176 versus Poehler 2017, 17 f.; vgl. Poehler 2017, 19: „It is impossible to explain the complexity of the archaeological remains without acknowledging that each instance of variable street width, paving style, or vehicle type allowed was the product of the tension (and cooperation) between private initiative and varying levels of governmental oversight (in both senses of the word)."

27 Haug 2017, 101.

28 Für Milet und Priene, s. Dietrich 2016.



Abb. 1: Straßennetz Pompejis mit modernen Straßennamen

1.1 Straßenraum: Gestaltung, Ausstattung und Nutzung

Entscheidend für Orientierung und Wahrnehmung ist die Lesbarkeit einer Stadt[29]. Die Organisation des Straßensystems hat daran erheblichen Anteil: Die Erlebnisstruktur ergibt sich aus dem Rhythmus der Straßen. Pompeji ist wie die meisten antiken Städte durch eine Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen geprägt, die sich aus der Einbindung der großen Hauptstraßen in das überregionale Straßennetz ergibt. Ursprünglich schnitten sich der Decumanus maximus (Via dell'Abbondanza/Via Marina), der die Porta Marina und die Porta Sarno verband, und der Cardo maximus im Bereich des Forums, wie dies auch in anderen Städten üblich war **(Abb. 1)**[30]. Durch das nachträgliche Blockieren eines einstigen Stadttors durch Turm (XI) wurde der Cardo maximus (Via del Foro/Via di Mercurio) zu einer Sackgasse[31], in der Folge fungierte die weiter im Osten gelegene Via del Vesuvio/Via Stabiana als zentrale Nord-Süd-Achse. An diesem Schnittpunkt befand sich, den Stabianer Thermen (VII 1,8) vorgelagert, ein kleiner Platz, der durch seine prominente Lage neben dem Forum einen zweiten strukturellen Nucleus darstellte. Als innerstädtische Fortsetzung außerstädtischer Straßen fungierten darüber hinaus der nördliche Decumanus (Via delle Terme/Via della Fortuna/Via di Nola), die Via di Nocera und die Via Consolare. Die Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen besitzt eine enorme Bedeutung für die Ordnungsstruktur in der Stadt. Diese wird dadurch verstärkt, dass die Straßen mit eindeutigen Start- und Zielpunkten – den

29 Ausführlich zum Aspekt der Lesbarkeit Lynch 1960.

30 In jüngerer Zeit ist die Erreichbarkeit eines Orts, etwa von den Stadttoren oder vom Forum aus, auf der Basis von Spatial Syntax Theory quantifizierend erfasst worden. So kartiert Kaiser (2011, 53) die Tiefe einer Straße bzw. eines Ortes: „how many streets and plazas one must pass through in order to reach a chosen street within a city". Naheliegenderweise sind damit die Hauptachsen – und die an ihnen platzierten Gebäude – besonders integriert, s. etwa van Nes 2011, bes. Abb. 3.2; 3.5. Crawford (2019) legt ihrer Untersuchung der Bewegungsströme in Ostia die Urban Network Analysis zugrunde und berücksichtigt auch die angrenzenden Gebäude. Auch hier erweisen sich die zentralen Achsen jedoch als besonders intensiv genutzte Straßen. Zur Spatial Syntax Theory im römischen Haus bereits Grahame 1997, 137–164; 2000; Anderson 2004, 183–189; 2005, 1–9.

31 Poehler 2017, 25 f.; zur Datierung der Maßnahme in das 2. Jh. v. Chr., s. zunächst Maiuri 1930; sodann van der Graaff 2019, 45 f. 66 f. 71–78; zuletzt Fabbri et al. 2021, 83. 91.

Stadttoren – versehen sind. Dies erleichtert es insbesondere Fremden, Kindern und Alten, sich zurechtzufinden[32]. Eine Stadtstruktur, die Orientierung ermöglicht, befördert Wohlbefinden und Zugehörigkeitsgefühl, intensiviert Erfahrung und gewährleistet, sich nicht verloren zu fühlen[33]. Im Folgenden wird sich zeigen, dass die Hierarchisierung des Straßennetzes in zahlreichen Gestaltungsformen manifest wurde, für die ganz unterschiedliche Akteure und Gestaltungsintentionen verantwortlich gemacht werden können.

Breite, Verlauf, Höhendifferenz und Orientierung der Straßen

Die Hauptachsen zeichnen sich durch eine besondere **Breite** aus[34], womit eine Atmosphäre der Weite und Übersichtlichkeit einhergeht. Dementsprechend galten Cicero breite Straßen als Ausweis von Urbanität[35]. Zwar kann die Breite im Straßenverlauf schwanken: Heinrich Nissen notiert etwa für die Via Stabiana 6,83 m südlich der Kreuzung mit der Via di Nola, 7,36 m auf Höhe des Nordendes der Stabianer Thermen und 8,46 m südlich der Kreuzung mit der Via dell'Abbondanza[36]. Bei aller Varianz liegt die Breite der Via Stabiana damit aber ähnlich wie jene der anderen zentralen Achsen bei ca. 8 m[37], während die Nebenstraßen zwischen 2,5 und 4,5 m messen[38]. Dies hatte unmittelbare Folgen für die Straßennutzung. Die Hauptachsen konnten in zwei Richtungen von Wagen befahren werden, während manche der kleineren Cardines, welche die Wohnviertel erschlossen, nach Auskunft von Fahrrillen und Abkantungen mehrheitlich als Einbahnstraßen genutzt wurden; manche waren für den Verkehr ganz gesperrt[39]. Diese intensive Nutzung der großen Achsen für den Wagenverkehr war atmosphärisch wirksam: durch das Holpern, Rumpeln, Rattern und Klappern der Wagen, aber auch durch die Präsenz von Zugtieren, die mit ihrem Kot für Verunreinigung und Gestank gesorgt haben müssen[40].

Nicht weniger relevant für Nutzung und Wirkung einer Straße ist ihr **Verlauf (Abb. 2)**[41]. Die geradlinig verlaufenden Straßen – in Pompeji sind dies die meisten Hauptachsen sowie die kleineren Straßen im Norden und Osten – verleihen der Stadt ein übergreifendes, begreifbares und nachvollziehbares System, stiften Orientierung und mögen aufgrund ihrer Übersichtlichkeit ein Gefühl von Sicherheit erzeugt haben[42]. Sie ermöglichen einen Blick durch die Stadt. In funktionaler Hinsicht besaß ein solcher Straßenverlauf gerade für Wagenfahrer Vorteile[43]. Das orthogonale Raster machte

32 Zur Orientierungsfunktion von Straßenhierarchien, s. Burton – Mitchell 2006, 51; zu Endpunkten und Straßenverlauf: Lynch 1960, 54.
33 Explizit Lynch 1960, 4 f.
34 Dies war bereits für griechische Städte ein gängiges Modell der Straßendifferenzierung, s. Nissen 1877, 541 f.; von Hesberg 2008a, 76; van Tilburg 2007, 29 f.
35 Cic. leg. agr. 2, 96. Rom allerdings lasse solch breite Straßen vermissen und stünde daher selbst hinter Landstädten wie Capua zurück. Hartnett (2017, 33) mit dem Hinweis, dass die Breite einer Straße im Griechischen und Lateinischen auch zur Grundlage ihrer sprachlichen Kategorisierung wird.
36 Nissen 1877, 528.
37 Im Detail dokumentiert für den Forums-Cardo (Nissen 1877, 544), die Via dell'Abbondanza (Nissen 1877, 546), die Via di Nola (Nissen 1877, 547).
38 Gesemann (1996, 35 Anm. 7) beobachtet für die Nebenstraßen, dass die Breite auch mit der Zugehörigkeit zu einem Stadtviertel zusammenhängt: „So unterscheiden sich die Breite der Vici in der Regio VI (4,05 bis 4,58 m) von der der Vici in der Regio VII (2,50 bis 4,38 m)."
39 Poehler 2017, 149–155 Abb. 6.3.
40 Ulp. dig. 43, 10, 1, 5; Hartnett 2017, 37. 71.
41 Zu modernen Städten, s. Hillier et al. 1993, bes. 62–65; Penn et al. 1998, bes. 80–82; vgl. Carmona 2021, 203–212.
42 Als Orientierungskategorie auch Lynch 1960, 55; Burton – Mitchell 2006, 70.
43 Zu den Vorteilen von Sichtachsen für Wagenfahrer, s. Poehler 2017, 143.



Abb. 2: Östlicher Abschnitt der Via dell'Abbondanza, Blick nach Westen Richtung Tetrapylon

eine übergeordnete, rationale Planung erfahrbar. Für einen römischen Bürger war ein solch regelhafter Rhythmus offensichtlich Ausdruck von Urbanität[44].

Doch folgen diesem Raster keineswegs alle Straßen. Eine Ausnahme macht die Via Consolare, die von der Porta Ercolano Richtung Forum führt und vielleicht einen älteren Straßenverlauf durch zunächst noch unsystematisch besiedeltes Areal abbildet, bevor man sie zumindest partiell in das orthogonale System integrierte. Besonders signifikant ist die Abweichung jedoch im Bereich der sog. Altstadt, westlich der Via Stabiana, mit seinen gewundenen Straßen. Vielleicht haben wir es hier mit einem ursprünglichen Siedlungsnucleus zu tun[45]. Dieses unregelmäßige Straßennetz, das

44 Cic. (leg. agr. 2, 96) hält es für ein Defizit Roms, dass die Stadt kein regelhaftes Straßenraster besitzt, während die beherrschten Städte wie Capua große, regelhafte Straßen aufweisen; vgl. etwa Lott 2018, 266 f.

45 Da der Fokus hier auf der letzten Phase der Stadt liegt, soll der – in der Forschung ausgesprochen kontrovers diskutierte – Prozess des sukzessiven Straßen-‚Ausbaus' nur kurz angerissen werden. Mau (1899, 32 f.) nahm an, dass das gesamte Straßennetz im Moment der Gründung angelegt wurde und erklärte die unterschiedlichen Orientierungen einzelner Areale durch das Geländerelief. Haverfield (1913, 65–68) führte diese auf ein sukzessives Wachstum der Stadt zurück. Er deutete das städtische Zentrum mit seinen gewundenen Straßen als sog. Altstadt, mithin als ursprüngliches städtisches Zentrum, von dem ausgehend die anderen Stadtteile sukzessive hinzugekommen seien. In dieser Tradition nimmt auch Geertman (2007, 89 Abb. 7.6) eine sukzessive Entstehung einzelner Straßensegmente (und damit auch städtischer Quartiere) an. Eine erste Ausdehnung sei Richtung Norden (Regio VI) erfolgt, dann Richtung Osten bis zur Via dell'Abbondanza, gefolgt von den Insulae östlich der Via dell'Abbondanza; den Abschluss habe der gesamte Ostteil der Stadt gebildet. Die zahlreichen Grabungen, die in den letzten Jahrzehnten die Frühphase Pompejis adressierten, sprechen jedoch gegen eine solch sukzessive Stadtevolution. Poehler (2017, 27 f.) spricht sich für ein ursprüngliches Siedlungszentrum im Bereich der Altstadt aus, das auf das 5. Jh. v. Chr. zurückgehe. Im 4. Jh. v. Chr. sei es dann jedoch zu einer Neugründung mit der Anlage der verschieden orientierten Straßenraster gekommen, die auch er aus der „sloping topography and the desire for orthogonality" erklärt (Poehler 2017, 33). Zur Relevanz des Geländes für das Straßenlayout, s. Holappa – Viitanen 2011, 182; Osanna 2016a, 74. Auch die von Eschebach (1970) postulierte und kontrovers diskutierte Altstadtmauer mit östlichem Stadttor und die archaische Straße unter den späteren Stabianer Thermen konnten jüngst durch Nachgrabungen und Erweiterungen der alten Sondagen widerlegt werden, s. Robinson et al. 2020, 82–119 (bes. 114 f.).

das Forum umgab, gewann nach dem Erdbeben an Bedeutung. Nun war man bestrebt, den Wagenverkehr vom Forum fernzuhalten, zudem griffen die Fundamente des runderneuerten und vergrößerten Venus-Heiligtums auf den Decumanus (Via Marina) aus. Wagenfahrer wurden deshalb über eine bogenförmig verlaufende Straße (Vicolo del Gigante, Via dei Soprastanti, Via degli Augustali, Vicolo del Lupanare), die den Charakter einer ‚sekundären' Hauptstraße annahm, um das Forum herum zurück auf die Via dell'Abbondanza geführt. Diese unregelmäßig verlaufenden Straßen sind schlecht einsehbar, man blickt nur bis zur nächsten Straßenecke, sodass sich ein intimeres Straßen- und Stadterlebnis einstellt. Zugleich ist der Weg weniger planbar, hinter jeder Ecke kann es zu Überraschungen kommen. Gewundene Straßen erzeugen gerade nicht den Eindruck einer geordneten Stadtplanung und mögen daher intuitiv mit einem organischen Stadtwachstum und einem höheren Alter assoziiert worden sein. Der Bereich, der das Forum umgibt, mag daher vielleicht im 1. Jh. n. Chr. tatsächlich mit der Vorstellung einer ‚Altstadt' assoziiert gewesen sein.

Die Straßen unterscheiden sich nicht nur in ihrer Breite und ihrem Verlauf, sondern auch in ihrer **Steigung und Orientierung**[46]. Vitruv räumt der Ausrichtung nach den Himmelsrichtungen – und der Vermeidung ungünstiger Winde – bei der Stadtanlage eine bedeutende Rolle ein[47]. In Pompeji folgte man der gängigen Praxis, die Decumani in Ost-West-Richtung zu orientieren[48], sodass Morgen- und Abendsonne direkt in sie einfallen und in der heißen Mittagssonne die Straßenrandbebauung zumindest teilweise Schatten auf die Straße wirft, während die Nord-Süd orientierten Hauptstraßen in der prallen Mittagssonne liegen.

Aufgrund ihrer Ausrichtung steigen insbesondere die Cardines von Süden nach Norden steil an[49], während die Decumani – mit Ausnahme der Via dell'Abbondanza – weitgehend auf einer Höhe verlaufen. Die Straßensteigung macht das Gelände physisch erlebbar und hat Konsequenzen für die Nutzung – stark ansteigende Straßen wie der westlichste Abschnitt der Via Marina sind für den Wagenverkehr kaum geeignet. Vor allem aber stellt sich im unebenen Terrain eine spezifische Form der Stadt- und Landschaftswahrnehmung ein. Aus einer erhöhten Position ergibt sich ein (statischer) Ausblick auf einen städtischen Bereich bzw. das städtische Umland[50]. Dieses Blickregime, das sich von der sonst im Straßenraum üblichen mobilen Wahrnehmung unterscheidet, vermittelt ein Gefühl der Übersicht, Beherrschung und Kontrolle. Literarische Stadtbeschreibungen entwerfen aus diesem Grund häufig einen Panoramablick, um eine Stadt ‚greifen' zu können[51]. Solche Überblicksperspektiven ergeben sich in Pompeji insbesondere in dem östlich an das Forum anschließenden Abschnitt der Via dell'Abbondanza und in der Via Stabiana. In der Achse der vielen kleinen, schluchtartigen Cardines eröffnen sich indes verschiedenste Ausblicke auf die Berge, welche die Stadt umgeben – namentlich den Vesuv und die Monti Lattari. Solche bildhaften Stadt-Ansichten und Landschaftsbilder haben wiederum ihrerseits erheblichen Anteil an der Ausbildung von mentalen Raumkonzepten. Räumliche Eigenschaften, Nutzungs- und Wahrnehmungsformen sowie mentale Konzepte wirkten folglich aufeinander zurück und trugen gemeinsam zur atmosphärischen Qualität des Straßenraums bei.

---

46 Flohr 2021a.
47 Vitr. 1, 6.
48 Zur Sommersonnenwende fällt bei Sonnenaufgang das Licht exakt in die Achse des nördlichen Decumanus, s. Projekt Carlo Rescigno, Michele Silani, Carmela Capaldi und Ilaria De Cristofaro: <https://www.facebook.com/pompeiisoprintendenza/posts/2310205275953344/> (15.06.2022).
49 Nissen 1877, 528 zur Via Stabiana: „[Sie] fällt stark, nach der Niveaukarte von 32,17 M. am Schnittpunct der Nolanerstraße bis 15,08 M. am Theater."
50 Zu den verschiedenen Blickoptionen De Certeau 1990, 139–164; vgl. Hartnett 2017, 12 f.
51 So in den homerischen Epen und bei Verg. Aen. 1, 419–440. Bei der Beschreibung Roms wird auf eine solche Perspektive indes weitgehend verzichtet, eine Ausnahme stellt Mart. 4, 64 dar; s. ausführlich Tschäpe 2015, 114–121.



Abb. 3: Kartierung der Straßen-Pavimentierungen, Zustand vor dem Vulkanausbruch (nach Poehler 2017)

Straßenoberflächen

Neben den stereometrischen Eigenschaften haben vor allem die Straßenoberflächen Einfluss auf die Wahrnehmung und Nutzung **(Abb. 3)**. So waren im mittleren 1. Jh. n. Chr. alle Hauptachsen und alle Decumani, jedoch nur ein Teil der Cardines, mit großen, polygonalen Lavablöcken gepflastert[52]. Mehrere Nebenstraßen waren lediglich mit einem Battuto aus Lavaasche pavimentiert, vereinzelt findet sich auch ein Kalksteinpflaster (Vicolo di Lucrezio Frontone), während die Straßen im Areal des Amphitheaters gänzlich unpavimentiert sind[53]. Entlang des breiten Decumanus (ca. 14 m breit), der die große Palaestra auf ihrer Nordseite flankiert, waren Bäume gepflanzt[54].

Mit der Oberflächengestaltung korrespondieren verschiedene Erfahrungsqualitäten. Die gepflasterten Straßen bieten einen soliden, haptisch erfahrbaren Grund, Schritte erzeugen – gerade in den schlauchartigen Straßen – einen besonderen Hall. Bei Regenwetter besitzt die glatte Oberfläche der Pflastersteine einen auffälligen Glanz. Wenn Regenwasser abtrocknet, entstehen attraktive Muster **(Abb. 4)**, bei Sonnenschein wirken die Oberflächen matt. Dabei kommunizieren die Größe und das Gewicht der Pflastersteine Solidität, mit ihrer polygonalen Form erinnern sie an eine robuste Mauertechnik, die für Stadtmauern und Befestigungen eingesetzt wurde (Kyklopenmauerwerk)[55]. Die Straßen in Battuto besitzen hingegen mit ihrer aufgerauten, unstrukturierten

52 Im späteren 1. Jh. v. Chr. ist die Mehrzahl der Straßen gepflastert, noch im beginnenden 1. Jh. v. Chr. mag dies aber nur auf die zentralen Achsen zugetroffen haben, und erst in augusteischer Zeit lässt sich – vielleicht im Zuge der neuen Wasserversorgung mit Fließbrunnen – ein regelrechter Schub an Pflastermaßnahmen greifen. Gerade in den frühen Phasen dürfte der Kontrast zwischen Haupt- und Nebenstraßen daher auch optisch noch einmal stärker ausgefallen sein; s. zur Chronologie der Pflasterung Poehler 2017, 63–69 und bes. Poehler – Crowther 2018; zur räumlichen Verteilung erneut Poehler (im Druck).

53 Kaiser, 2011, 71; 2011a, 179; Poehler 2017, 53–76 Abb. 3.1. In einigen Fällen, insbesondere im Bereich der Regio I, ist eine Entscheidung schwierig, s. bereits Gesemann 1996, 45. Poehler (2017, 54) schätzt den Anteil an gepflasterten Straßen insgesamt auf 61 %.

54 Maiuri 1939, 170. 193.

55 Zum Kyklopenmauerwerk von Stadtmauern (und der antiken Vorstellung von den Kyklopen, die diese herstellen), s. Adam 2007, 28 f.



Abb. 4: Kreuzung von Via Consolare und dem Vicolo di Modesto, mit Brunnen und Gaststätte, Pflaster mit abtrocknendem Regen

Oberfläche andersartige haptische und akustische Eigenschaften und erinnern gerade nicht an ein solides Mauerwerk. Straßen mit Pflasterung und in Battuto verbindet eine dunkelgraue Oberfläche, die nicht nur in deutlichen Kontrast zu den farbigen Fassaden tritt, sondern im Sonnenlicht auch besonders heiß wird. Einen ganz anderen Eindruck dürfte daher das Areal um das Amphitheater gemacht haben, das als begrünter Freizeitbereich erfahrbar wurde[56]. Diese Beobachtungen zeigen, dass die Straßenoberflächen spezifische synästhetische und implizit auch semantische Qualitäten besitzen, die meist wohl eher beiläufig wahrgenommen wurden, aber dadurch für den atmosphärischen Eindruck besonders prägend waren. Eine weitere semantische Qualität der Straßenpavimente tritt deutlicher hervor, wenn man den Blick auf andere Städte lenkt, die ein Besucher der Stadt gekannt haben mag: Das Schwarz der Basaltsteine verleiht den Straßen eine spezifische Farbtextur, durch die Stadt und Umland aufeinander bezogen sind[57].

Die Pavimente boten aber auch unterschiedliche Voraussetzungen für ihre Nutzung. Gepflasterte Straßen waren für den Wagenverkehr besonders geeignet und erlaubten es zudem, Regenwasser schnell abzuleiten, ohne dass das Straßenbett beschädigt wurde[58]. Gepflasterte Straßen zeichneten sich folglich sowohl durch eine dichtere Nutzung als auch durch einen besseren hygienischen Standard aus. Das Straßenpflaster lässt sich jedoch nicht auf diese funktionalen Qualitäten reduzieren – sind doch keineswegs nur die von Karren befahrenen und die durch Regenwasser besonders in Mitleidenschaft gezogenen Straßen im Süden der Stadt gepflastert worden[59]. Die Art der Pavimentierung dürfte eine Hierarchisierung der Straßen evoziert haben, die zu einer mentalen Ordnung der Stadt beitrug: von urbanen, gepflasterten Arealen bis hin zum offenen Bereich des Amphitheaters.

56 Siehe Jashemski 1993, 91; Osanna (2019, 56) spricht von einem „quartiere caratterizzato dalla presenza di vaste aree a verde“.

57 Silices wurden überall dort, wo sie im Umland verfügbar waren, für die Straßenpflasterung verwendet – namentlich auch in Rom selbst. Straßen in Nordafrika aber sind etwa in hellem Stein pavimentiert, s. Salama 1951.

58 Dadurch erklärt es sich, dass dicht befahrene Straßen schon frühzeitig gepflastert wurden und dass in Pompeji mit der Anlage von Fließbrunnen in augusteischer Zeit auch eine Phase intensiver Pflastertätigkeit einsetzte; s. Poehler 2017, 63; Poehler – Crowther 2018, 598.

59 Auch wenn sich hier eine Tendenz abzeichnet, s. Poehler 2017, 65; vgl. Laurence 2008, 89 f.; Poehler 2011, 161; van Tilburg 2015, 33 f.



Abb. 5: Straßenabschnitt mit tiefen Wagenspuren

De facto war das Straßennetz einer jeden Stadt immer auch durch bauliche Eingriffe geprägt – sei es die Erweiterung des Straßenpflasters in bis dato ungepflasterte Bereiche, die Anlage von Gehwegen oder die Erneuerung des Straßenbelags (Abb. 3). In Pompeji waren im Moment der Zerstörung mehrere Straßen im Bau. Dies scheint für den Vicolo del Fauno westlich der Casa del Fauno zu gelten, der im Jahr 79 n. Chr. nur zur Hälfte gepflastert war und in diesem Abschnitt keine Karrenspuren aufweist[60]. Im Zuge solcher Baumaßnahmen war die Nutzung einer Straße wohl stark eingeschränkt. Dies dürfte auch erklären, warum man infolge des Erdbebens 62 n. Chr. auf eine umfangreiche Neupflasterung zugunsten kleinteiliger Flickungen mit Eisen (!) verzichtet hat: Die Eingriffe erlaubten es, eine Straße wohl weitgehend ohne Unterbrechung zu nutzen[61]. Jede Form der Straßenpflege ließ die Stadt als einen lebendigen Organismus erfahrbar werden, auf den ein funktionstüchtiger Verwaltungsapparat ein Auge hatte.

Für das Straßenerlebnis prägend sind aber auch all jene Bereiche, in denen Erneuerungen ausblieben. An verschiedenen Stellen haben sich Wagenspuren tief in das Pflaster eingegraben **(Abb. 5)**[62]. Diese Spurrillen haben die Fortbewegung erschwert – und zwar für Fußgänger, die (damals wie heute) Gefahr laufen umzuknicken, wie auch für Karren, die nicht den eingefahrenen Rillen folgen konnten. Insbesondere in den Hauptstraßen zeugen solche Spurrillen von einer besonders intensiven Nutzung durch Wagen. Karrenspuren wurden so zu einem Anzeiger von urbaner Dichte, aber auch für das Alter einer Straßenoberfläche.

Boten sich die Wagenspuren für unterschiedliche Semantisierungen an, so dürften die Schuttberge, die infolge der Aufräumarbeiten nach 62 n. Chr. im Umfeld von Stadttoren und Stadtmauertürmen, an den Rändern der Stadt, aufgehäuft wurden, als Indikatoren der noch nicht überwundenen Erdbebenkatastrophe verstanden worden sein (Abb. 3)[63]. Für Wahrnehmung und Nutzung der Straßen kann die Bedeutung dieser fortwährenden Eingriffe kaum überschätzt werden.

60 Poehler 2006, 63; van Tilburg 2015, 34; zu Baumaterial, das in dem Cardo zwischen den Insulae IX 11 und IX 12 am Gehweg aufgehäuft war, und Amphoren, die Wasser für Bauarbeiten bereithielten, s. Berg 2008, 363 f.; Varone 2008, 352.

61 Beobachtet bei Overbeck – Mau 1884, 59; systematisch zu den Flickungen, s. Poehler et al. 2019.

62 Üblicherweise mit Blick auf Verkehrssysteme ausgewertet, s. Tsujimura 1991, 61–69; Poehler 2017, 90–138.

63 Ausführliche Befunddiskussion bei Poehler 2017, 69–73.



Abb. 6: Kartierung von Gehwegen und Trittsteinen (nach Saliou 1999 und Gesemann 1996)

Annehmlichkeiten: Gehwege und Trittsteine, Portiken und Vordächer

Im Straßenraum traten verschiedene Ausstattungselemente hinzu, die für Fußgänger das Verweilen, aber auch die Fortbewegung angenehmer machten: Gehwege, Trittsteine, Portiken und Vordächer. Diese Elemente konzentrieren sich entlang der Hauptstraßen **(Abb. 6–7)**, die sich darin als zentrale Achsen für den Fußgängerverkehr zu erkennen geben.

Gehwege sind seit dem 2. Jh. v. Chr. nach und nach angelegt worden. Sie fallen an den Hauptstraßen besonders breit, entlang der Nebenstraßen schmaler aus[64]. Üblicherweise sind sie in den Decumani vorhanden, in den kleinen Cardines fehlen sie mitunter[65]. Die Gehwege bestätigen somit die Straßenhierarchie. Material und Qualität der Bordsteine fallen ebenso wie die Gestaltung der Gehwegpavimente häufig mit Besitzgrenzen zusammen, die bisweilen zusätzlich durch einen Trennstein im Paviment angezeigt werden[66]. An der Gestaltung ist ablesbar, dass für die Gehwege die Anrainer zuständig waren. Ein prominentes Gebäude konnte schon am vorgelagerten Gehweg angezeigt werden[67]. Im Fall der Stabianer Thermen (VII 1,8) greift das Kalksteinpflaster des Vestibüls auf den dem Gebäude vorgelagerten Gehweg aus **(Abb. 8)**. Der Fortuna-Tempel (VII 4,1) wird auf seiner Nordseite, entlang der Via di Nola, von einem Pflaster aus polierten, unregelmäßigen Kieselsteinen flankiert[68]. Auch private Anrainer wählten mitunter eine aufwendigere Gestaltungsform für den Gehweg, der ihrem Haus vorgelagert war[69]. Besonders bekannt ist der HAVE-Schriftzug, den der Besitzer der Casa del Fauno (VI 12,2.5) vor dem Haupteingang seines Hauses anbringen

64 Siehe Gesemann 1996, 57–61 Abb. 8; Saliou 1999, bes. 162 Abb. 1; zur sukzessiven Entstehung von Gehwegen seit dem späten 2. Jh. v. Chr. bis zur systematischen ‚Einfassung' des Straßenbettes, s. Poehler 2017, 59 f.
65 Poehler (im Druck).
66 Overbeck – Mau 1884, 60; Saliou 1999, bes. 169–175. Allerdings weist die homogene Gestaltung der Bordsteine über gleich mehrere Insulae hinweg auch auf übergreifende Planungs- und Realisierungskonzepte hin, s. Saliou 1999, 182–185 mit Abb. 28.
67 Zusammengestellt bei Gesemann 1996, 97; vgl. Hartnett 2017, 125.
68 Für Vergleiche im Macellum, s. Romizzi 2008, 271.
69 Etwa Gesemann (1996, 60), der auch auf ein aus Terrakotta-Tesserae verlegtes Bildmotiv vor II 4,1 verweist.

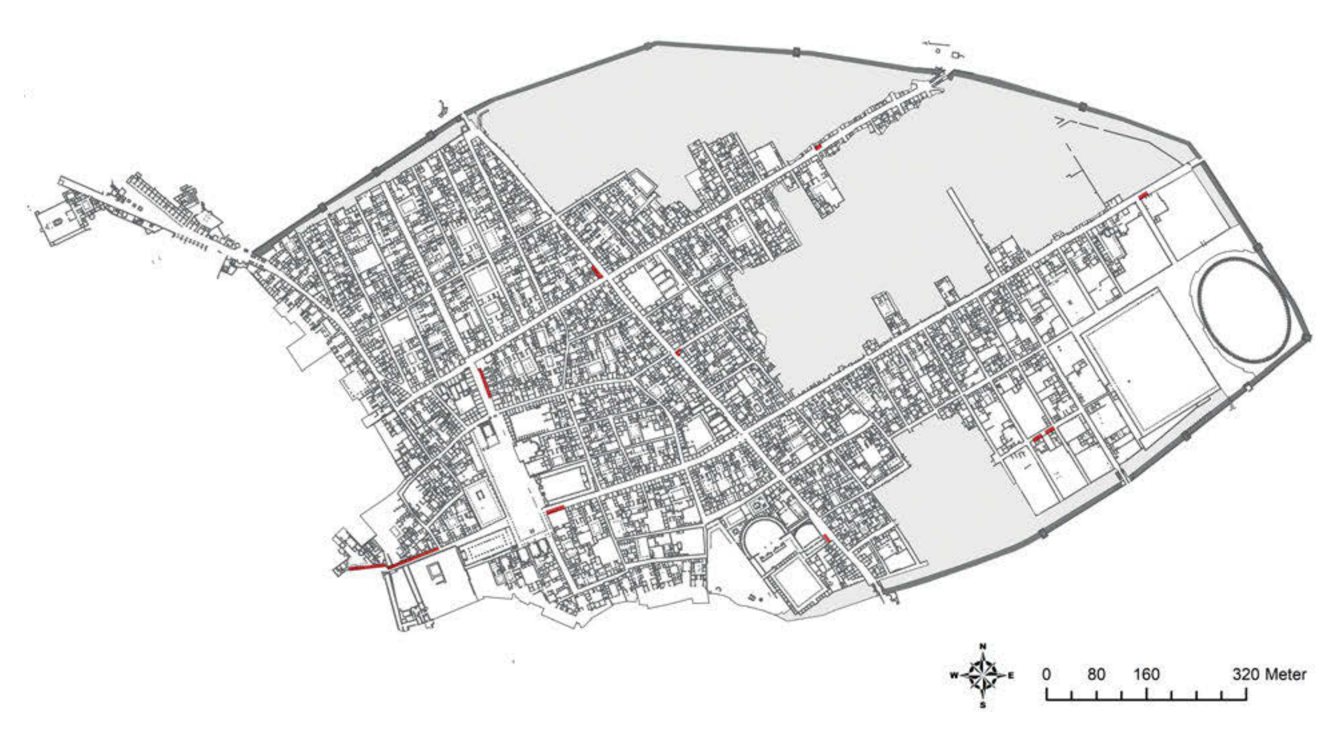


Abb. 7: Kartierung von Portiken (nach Helg 2018 ergänzt durch Haug)

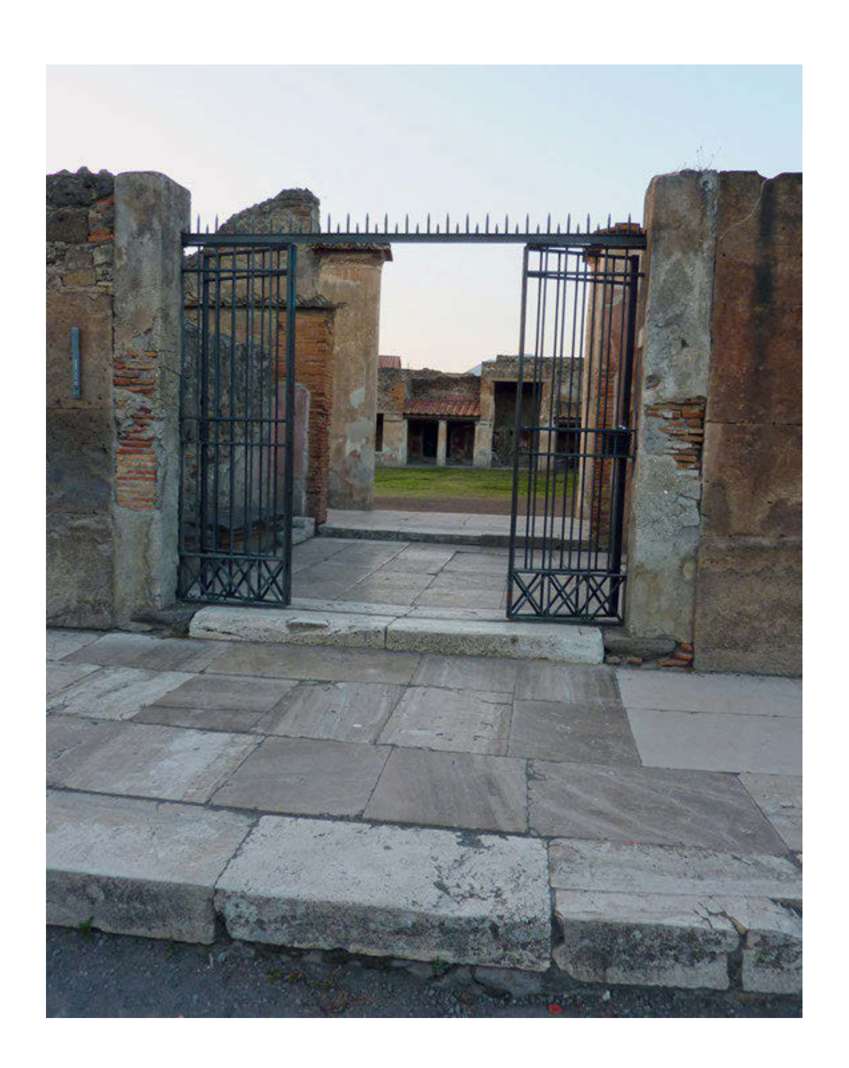


Abb. 8: Eingang der Stabianer Thermen (VII 1,8) mit Vestibülpaviment, das in den Bereich des Gehwegs ausgreift



Abb. 9: Via Marina mit nördlich flankierendem Gehweg, im Bereich der Casa di Romulo e Remo (VII 7,10)

ließ[70]. Der Besitzer der Casa di Romulo e Remo (VII 7,10)[71], dessen Haus an der Nordseite der Via Marina lag, wählte ein dem Fortuna-Tempel vergleichbares Paviment aus großen Kieselsteinen, das dem Stadteingang ein repräsentatives Flair verlieh **(Abb. 9)**. Am Paviment wird die Bedeutung bzw. der Anspruch eines angrenzenden Gebäudes ablesbar, soziale Ordnung wird am Boden ‚spürbar'. Mehrheitlich hat man die Gehwege jedoch in einfachem Cocciopesto oder Lavapesta realisiert[72] – Estriche, wie sie auch im Hausinneren verwendet wurden. Diese waren nicht nur preiswerter als die großen Pflasterblöcke im Straßenbett; für Fußgänger waren sie aufgrund ihrer Haptik auch angenehmer nutzbar[73]. Der Gehweg wurde dadurch ästhetisch, semantisch und funktional zu einer Übergangszone, die zwischen Drinnen und Draußen vermittelte.

Trittsteine – große längliche Lavasteine mit abgerundeten Ecken und ebener Trittfläche (Abb. 2. 6. 17. 51. 54) – wurden in augusteischer Zeit, und damit zeitgleich mit den Fließbrunnen[74], angelegt. Sie dürften die Straßennutzung auch dann gewährleistet haben, wenn Brauchwasser abgeleitet wurde, das Regenwasser in Lachen stand oder sich zu viel Dreck im Straßenbett befand[75]. Zudem erleichterten sie die Fortbewegung insbesondere für Menschen mit eingeschränkter Mobilität, musste doch bei einmündenden Seitenstraßen nicht das tiefere Fahrbahnniveau betreten werden[76].

Sie überbrücken nicht nur die in die Hauptstraßen einmündenden Cardines und stellen auf diese Weise eine ‚Rahmung' der zentralen Achsen her, sondern queren diese auch in regelmäßigen Abständen[77], in kleineren Straßen sind sie hingegen deutlich seltener. Da sie in ihrer Mehrzahl (73 %) im dicht urbanisierten Areal westlich der Via Stabiana auftreten[78], dürfte man auch sie mit Urbanität verbunden haben[79].

70 Hartnett 2017, 124 f. 180; Haug 2020, 54.
71 PPM VII (1997) 258–276 s. v. VII 7, 10, Casa di Romolo e Remo (V. Sampaolo) 259 Abb. 1.
72 Bereits für das späte 3. Jh. v. Chr. nachgewiesen vor der Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (VI 14,43).
73 Zur glatten Oberfläche als Eigenschaft, die gerade für Gehandicapte die Fortbewegung erleichtert, s. Burton – Mitchell 2006, 44.
74 Poehler 2017, 48 f. 93 f.
75 Etwa Poehler 2017, 85; zum Dreck: Beard 2008, 55–57 mit Verweis auf Iuv. 1, 3, 268–277.
76 Bereits Overbeck – Mau 1884, 59. Gerade Trittsteine machen eine Fortbewegung ‚auf einer Ebene' möglich, sie sind heute in das Behindertenkonzept, das für die Ruine erstellt wurde, integriert. In der gegenwärtigen Stadtplanung firmieren entsprechende Maßnahmen unter ‚inclusive design', s. etwa Burton – Mitchell 2006, bes. 8.
77 Gesemann 1996, 64 f. Doch mitunter führen sie gerade nicht axial auf einen Eingang hin, sondern sind wie vor dem Apollo-Heiligtum (Abb. 60. 62) leicht versetzt – mutmaßlich, um einen möglichst guten Verkehrsfluss zu gewährleisten.
78 Poehler (im Druck).
79 Außerhalb Pompejis bleiben Trittsteine als Form des Straßendesigns selten, s. Poehler 2017, 86.

Portiken sind in Pompeji die Ausnahme[80], zum Charakteristikum einer Stadt wurde dieses Element erst im Verlauf der Kaiserzeit. Sie überspannen den Bereich, der einem Gebäude vorgelagert ist – d. h. zumeist den Gehweg. Dadurch werden sie zu einem Gestaltungselement der Fassade[81], zugleich bieten sie Passanten Schutz vor Sonne und Regen. Signifikant ist daher, an welchen Stellen Portiken Gehwege überdachten (Abb. 7). Tatsächlich wurden sie eingesetzt, um einzelne Straßenabschnitte bzw. Gebäude aufzuwerten.

Seit der frühen Kaiserzeit flankiert die sog. Porticus Tulliana die Via del Foro auf ihrer Ostseite **(Abb. 10)**[82]; nach dem Erdbeben wurde sie mit Halbsäulenpfeilern und Tuffkapitellen wiederhergestellt[83]. Sie setzt südlich des Fortuna-Tempels (VII 4,1) an und ist den dann folgenden Läden (VII 4,3 bis VII 4,12) vorgelagert. Sie stellt damit eine Fortsetzung der östlichen Forumsporticus dar und hat sicher auch den Gästen der gegenüberliegenden Forumsthermen (VII 5,24) Gelegenheit zum Aufenthalt geboten. Der Nordseite des sog. Comitiums (VIII 3,1.32.33) war eine Holzporticus vorgelagert, die den Gehweg überspannte[84]. Nicht zufällig handelt es sich in beiden Fällen um Straßenabschnitte, die unmittelbar an das Forum anschließen. Diese Portiken trugen gewissermaßen zu einer Erweiterung des Forumsraums bei.

Darüber hinaus finden sich Portiken auf kurzen Abschnitten entlang der Hauptstraßen und verleihen diesen eine gesteigerte Verweilqualität. So wurde die Via Marina unmittelbar hinter der Porta Marina auf ihrer Nordseite von einer Porticus flankiert (Abb. 49), ganz im Osten der Via dell'Abbondanza korrespondiert eine Ziegelporticus mit dem Eingang zu einer Gaststätte (II 5,1). Entlang der Via Stabiana/Via del Vesuvio finden sich gleich mehrere Portiken. Nördlich der Porta Stabia, auf Höhe des Theaterkomplexes, tritt eine Rampe an die Stelle des Gehwegs; der Bereich korrespondierte mit einer Porticus[85]. An der Kreuzung von Via degli Augustali und Via Stabiana hebt ein Arkadenbau, der auf dem Gehweg sitzt, einen Altarbereich in besonderer Weise heraus (IX 2,28; **Abb. 11**)[86]. Eine weitere Porticus folgt unmittelbar nördlich der Kreuzung mit der Via della Fortuna/Via di Nola (VI 14)[87]. Die Fassade ist hier zurückgesetzt, eine Holzporticus stützte ein Vordach, davor ergab sich mit einem Brunnen und einem Heiligtum[88] ein kleiner Aufenthaltsnucleus. Eine vergleichbare Situation ist für den östlichen Abschnitt der Via di Nola nachweisbar, wo zwei Pfeiler, die auf den Gehweg platziert sind, einen vorkragenden Balkon tragen (IV 2,1; Abb. 39)[89]. Solche Portiken erzeugen, ähnlich wie am Forum, einen durch Stützenstellungen rhythmisierten Fassadenprospekt und steigern die Aufenthaltsqualität eines Bereichs, doch zugleich behindern sie den Fußgängerverkehr.

---

80 Zur Etablierung von straßenbegleitenden Säulenhallen ab dem 2. Jh. v. Chr., s. Nünnerich-Asmus 1994, 31–33; von Hesberg 2008a, 79–82. Rom scheint dabei aber eine Vorreiterrolle gespielt zu haben; eine (unvollständige) Zusammenstellung der pompejanischen Portiken bei Helg 2018, 79–82.

81 Dass Säulen als Gestaltungselement der Fassaden geschätzt wurden, zeigt sich deutlich an der Casa delle Vestali (VI 1,7), deren Frontsäulen eine Loggia suggerieren, s. Helg 2018, 78. 223–226 Kat. P25; weiterhin auch am Haus VI 17 [Ins Occ.],36 mit Halbsäulen, die den Eingang einfassen.

82 Zanker (1988, 27 f.) und Dobbins (1994, 689) mit der Annahme, die Porticus Tulliana sei ursprünglich durch die Errichtung des Fortuna-Tempels (VII 4,1) motiviert gewesen und habe den Tempel zum Forum in Beziehung gesetzt. Auch Eschebach und Eschebach (1995, 151 f.) mit der Datierung einer ersten Phase in die Zeit vor dem Erdbeben; nach dem Erdbeben dann Erneuerung in Opus testaceum; ähnlich Gesemann 1996, 98. 117–119; Van Andringa 2009, 56; Wolf 2009, 310. Overbeck – Mau 1884, 114 („aus der letzten Zeit der Stadt"); Maiuri 1942, 199 f.; Gassner 1986, 28 (in die letzte Phase der Stadt datiert).

83 Ward-Perkins 1984, 38; Wolf 2009, 310.

84 Zur Deutung der Pfostenlöcher, s. Overbeck – Mau 1884, 137 mit Abb. 79 (als Absperrung); erneut Fuchs 1957, 154 f.; als Porticus Kockel – Flecker 2008, 296–297; jüngst Flecker – Lipps 2021a, 260 (mit Literatur).

85 Zur Porticus, s. Mazois 1838, 59 Taf. 28; vgl. Letellier 2013, 51 mit Abb. 3.

86 Van Andringa 2000, 61 Nr. 25 Taf. 28a–b.

87 Mau 1875, 265–268; Spinazzola 1953, 57–59 mit Abb. 62–64.

88 Van Andringa 2000, 50; Flower 2017, 152 f. mit Abb. II.22.

89 Helg – Malgieri 2017, 273 Abb. 2c; vgl. weiterhin die beieinanderliegenden Fassaden von I 21,1–2 (Helg 2018, 80. 200 f. Kat. P18) und I 21,4–5. Hier allerdings fällt die ‚Porticus' ausgesprochen bescheiden aus, sie mag als zusätzlicher kommerzieller Raum genutzt worden sein.



Abb. 10: Porticus Tulliana, auf der Ostseite der Via del Foro



Abb. 11: Arkadenbau, der einen Gehweg an der Via Stabiana, im Abschnit zwischen Via della Fortuna/Via di Nola und Via dell'Abbondanza, überspannt (bei IX 2,28)

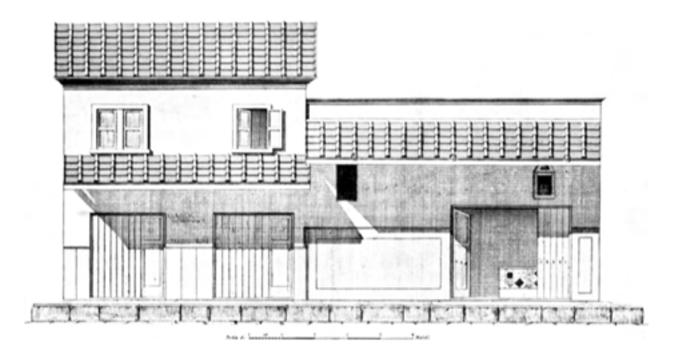


Abb. 12: Rekonstruktion der Nordfassade von Insula I 11 im Bereich von I 11,1–3 (V. Spinazzola, 1953)

Daher mag eine andere Lösung eine echte Alternative dargestellt haben: Schutz vor Sonne und Regen boten nämlich auch **Vordächer** und vorkragende **Balkone**. Sie wurden von Vittorio Spinazzola für den östlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza dokumentiert bzw. rekonstruiert[90]. Auch diese Elemente trugen zur Akzentuierung von Fassaden bei. Besonders auffällig ist die Wirkung, wenn die Höhe nahe beieinanderliegender Vordächer versprang (etwa I 11,1–3; **Abb. 12**)[91]. Mitunter folgten Vordächer und Balkone direkt aufeinander – an der Via dell'Abbondanza etwa I 7,1 (Vordach) und I 7,2–6 (Balkon) oder IX 12,6 (Vordach) und IX 12,7 (Balkon)[92]. Solche Sequenzen führten dazu, dass man auf den Gehwegen große Strecken weitgehend überdacht zurücklegen konnte, zugleich erhielt die Straße dadurch ein aufgelockertes, vielfältiges Erscheinungsbild. Einen weniger effektiven Schutz dürften kleine Erker geboten haben, ihre optische Wirkung war jedoch besonders attraktiv (etwa IX 12,1; Abb. 68)[93]. Dass sich diese Elemente ebenfalls an den Hauptstraßen konzentrierten, dürfte verschiedene Gründe haben. Die Straßen waren ausreichend breit, um Platz für vorkragende Balkone zu bieten. Zudem lagen hier die meisten Haus- und Ladeneingänge, die es durch Vordächer zu schützen galt (s. u.). Überhaupt wurden die Fassaden entlang der Hauptstraßen gegenüber den Nebenfassaden in der Gestaltung privilegiert. So ergab sich für Fußgänger auf den Gehwegen ein

90 Spinazzola 1953, 47–57; von West nach Ost: IX 1,20 (N-Seite, Epidius Rufus); IX 7,7–5 (N-Seite), I 7,1 (S-Seite), IX 11,2–4 (N-Seite), IX 12,6 (N-Seite), I 11,1 (S-Seite; bei Spinazzola 1953: II 1,1), I 11,2–3 (S-Seite; bei Spinazzola 1953: II 1,2–3), III 2,1 (N-Seite, Trebius Valens), I 12,1–2 (S-Seite; bei Spinazzola 1953: II 2,1–2), I 12,3–4 (S-Seite; bei Spinazzola 1953: II 2,3–5), III 4,2 (N-Seite), III 5,1–2 (N-Seite).
91 So bereits Spinazzola 1953, 56 Abb. 58; 117 Abb. 142 (dort als II 1,1–3).
92 Zu den Balkonen Spinazzola 1953, 99 f. mit Abb. 117. 118.
93 Spinazzola 1953, 108 f. Abb. 134–136.



Abb. 13: Kartierung der Fließbrunnen und Tiefbrunnen (nach Schmölder-Veit 2009)

komfortabler Bewegungs- und auch Aufenthaltsraum. Umgekehrt waren Balkone und Erker aber auch für die Bewohner attraktiv, blickte man hier doch auf das lebendige Treiben in den Straßen.

Annehmlichkeiten wie Gehwege, Trittsteine und Vordächer bzw. Portiken dürften in besonderer Weise mit Urbanität, vielleicht sogar mit einem mondän ausgestatteten Stadtraum assoziiert gewesen sein.

Urbanes Mobiliar: Brunnen, Altäre und Bänke

Es sind die dicht genutzten Hauptachsen, die auch vorrangig mit urbanem Mobiliar versehen wurden: mit Brunnen, Altären und Bänken. Diese Installationen eröffneten Handlungsoptionen, die sie zu Nuclei sozialer Interaktion machten: die Versorgung von Passanten und Anrainern mit Wasser, die Durchführung von rituellen Handlungen und das Verweilen im Straßenraum. Entlang der großen Achsen war dafür ausreichend Platz, allerdings wurde der Straßenraum in seiner Qualität als Raum der Fortbewegung dadurch entscheidend eingeschränkt.

Fließbrunnen wurden in augusteischer Zeit in regelmäßigen Abständen vornehmlich entlang der Hauptstraßen und hier insbesondere an den Straßenkreuzungen angelegt **(Abb. 13)**[94]. Die rechteckigen Wasserbecken waren mit ihren massiven Platteneinfassungen auf einen intensiven Gebrauch ausgelegt[95]. Meist fanden dafür Lavaplatten Verwendung, in denen sich die massive Optik des Straßenpaviments fortsetzte. Nur in einigen wenigen Fällen sind die Brunnen aus Travertin oder sogar Marmor und setzen sich durch ihre weiß-gelbe Farbe optisch vom Straßenraum ab[96]. Die Pilaster an der Brunnenrückwand, über die das Wasser zugeleitet wurde, trugen auf ihrer

94 Zum *compitum* als sozialem Knotenpunkt, s. Laurence 2008, 91 f.; 2011, 388–390.
95 Vgl. Kataloge bei Eschebach 1982; Eschebach – Schäfer 1983; Schmölder-Veit 2009.
96 Marmor: am Vico del Gallo, vor der Casa del Marinaio (VII 15,2); Travertin: im Südosten des Eumachia-Gebäudes (VII 9,67); an der Kreuzung von Via degli Augustali und Vicolo Storto (VII 4,32); an der Kreuzung von Via della Fortuna und Via Stabiana (VII 14,17); s. Eschebach 1982; Nishida 1991, 91 f.; Newsome 2009, 126; Mauerwerk mit Cocciopesto: Sansone et al. 2017, 300.

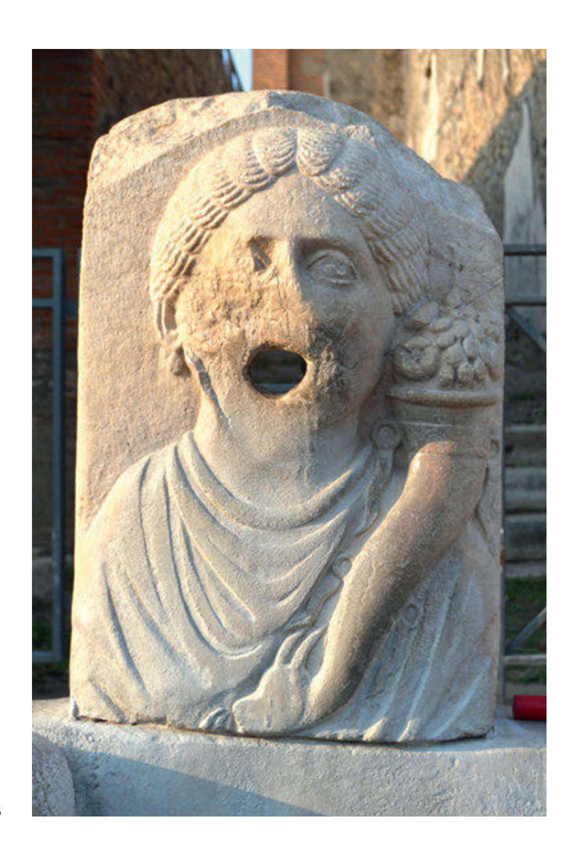


Abb. 14: Brunnenrelief an der Via dell'Abbondanza, vor dem Nebeneingang des Eumachia-Gebäudes

Vorderseite Reliefbilder, in die der Wasserausguss integriert war. Sie leisteten eine ästhetische Aufwertung und semantische Aufladung der Brunnen. Im Moment des Wasserholens wurden ganz unterschiedliche soziale Schichten in eine Bilderfahrung hineingenommen. Bei diesen Brunnenbildern handelt es sich häufig um Rundmotive (Schilde, Schalen, Rosetten), bei denen der Wasserausguss im Zentrum platziert wurde. Das figürliche Motiv ‚rahmte' in diesen Fällen den Wasserstrahl, und umgekehrt durchbrach das Wasser das Bild. Bildstörung und Bildanimierung waren antipodisch aufeinander bezogen. Vielfach wurde ein sinnhafter Zusammenhang gesucht[97]. Im Fall von Schalen und Kannen spendete ein Gefäß das Wasser für den Brunnen. In anderen Fällen waren es Tierprotomen, dionysische Masken von Silenen und Satyrn, Theatermasken und Götterbüsten oder -köpfe **(Abb. 14)**, die durch den Wasserstrahl, der aus ihrem Rachen/ihrer Schnauze bzw. ihrem Mund/ihrer Nase schießt, regelrecht animiert wurden[98]. Damit bedienten sich die Straßenbrunnen einer Bildidee, die in den Häusern eine sehr viel differenziertere Umsetzung erfahren hat. Hier waren es dreidimensionale Statuen, aufgestellt im Atrium oder im Peristyl, aus denen das Wasser in ein dafür vorgesehenes Becken oder direkt ins Impluvium geleitet wurde[99]. Für die Straßenbrunnen wurde eine standardisierte und robuste Form gewählt. Dennoch schufen auch sie ein synästhetisches Erlebnissetting – durch das kühle Wasser, das plätschernde Geräusch und durch ihr Design, das massive Konstruktion und verspielte Bildinszenierung aufeinander bezog.

97 Siehe u. a. Kapossy 1969; Eschebach 1982, 21–26; Haug 2020, 407 f. 487 f. 546.

98 Zum Zusammenhang von Gefäßen und Wasser bereits Schmölder-Veit (2009, 130), die jedoch bei den Tieren, Göttern und Masken keine Verlebendigung sieht, sondern einen Blutschwall imaginiert, der aus dem Körper schießt. Dagegen spricht allerdings, dass auch bei den Götterköpfen das Wasser aus der Mundöffnung entspringt (im Fall der Fortuna gerade nicht aus dem Füllhorn, wie man bei der Lektüre von Schmölder-Veit meinen könnte).

99 Haug 2020, 484–488.

Die in den Hauptstraßen ebenfalls in regelmäßigen Abständen, zumeist an Kreuzungen, platzierten **Larenaltäre** fungierten als kultisch-rituelle Foci **(Abb. 15)**[100]. Sie konnten neben Haus- und Ladeneingängen, aber auch vor einer geschlossenen Nebenfassade platziert sein (Abb. 22. 36–38). In allen Fällen war die Hauptstraße jedoch nah, sodass die Laren die Straßen überwachten. Die Altäre mögen die Tradition eines Kults am Hauseingang fortschreiben[101], sie scheinen in Pompeji offenbar erst infolge der Koloniegründung – wenn nicht erst in caesarisch-augusteischer Zeit – eingerichtet worden zu sein[102]. Während für den Kult am Hauseingang die Bewohner verantwortlich gezeichnet haben dürften, waren für die jährlich Ende Dezember oder Anfang Januar gefeierten Compitalia an den Straßenaltären die Vicomagistri und Ministri zuständig[103]. Es sind Freigelassene und Sklaven, die aus dem Vicus, d. h. dem angrenzenden Haushalt bzw. der Nachbarschaft, rekrutiert wurden[104]. Die Präsenz der Larenaltäre ist somit Ausdruck eines religiösen wie eines sozialen Designs des Straßenraums. Durch ihre reiche Bebilderung müssen die Kultbereiche von den Akteuren auf den Straßen zumindest en passant wahrgenommen worden sein (Kap. II 1.2). In den Fokus der Aufmerksamkeit rückten sie vor allem anlässlich von Kultfesten. Zu den Compitalia versammelte sich eine große Kultgemeinschaft. Nun waren die Altäre mit Girlanden geschmückt, aber auch mit Bällen (*pilae*) und Puppen (*effigies*), die Sklaven und Freie – mithin die gesamte nachbarschaftliche Gemeinschaft – repräsentierten[105]. Jeder benachbarte Haushalt stiftete einen Kuchen[106]. Zu den multisensorisch aufgeladenen Kulthandlungen gehörten die Musik von Bläsern, das Töten des Opfertiers (ein Schwein), das sich durch Schreien bemerkbar gemacht haben wird, und der Geruch verbrannter Opfergaben[107]. Der Altar, die religiösen Bilder, die ihn umgaben, die Handlungen, die sich auf ihn bezogen, und das Wissen um die soziale Gemeinschaft, die hier aktiv wurde, erzeugten einen religiösen Raum inmitten des Straßenraums[108]. Ludi (d. h. Performances unterschiedlichster Art) und Tanz konnten hinzutreten[109]. Indem Business während der Festlichkeiten untersagt war, lag der Fokus ganz auf dem rituellen Geschehen[110]. Solche Events müssen sich in die Erinnerung eingeschrieben und damit die Wahrnehmung der Altäre das gesamte Jahr über geprägt haben[111]. Doch die Altäre wurden für individuelle Kulthandlungen aufgesucht, für die es keines Priesters bedurfte[112].

---

100 Kartierung bei Laurence 1994, 43; Gesemann 1996, 43–45. 82–90 Abb. 10; Katalog und Kartierung bei Van Andringa 2000; zu griechischen Vorläufern: von Hesberg 2008a, 77 f.

101 Anniboletti 2010; 2011, bes. 67–69. Eine Gruppe dieser Kultnischen findet sich hingegen weitab von großen Kreuzungen und Hauptstraßen im Randgebiet der Stadt (Anniboletti 2008, 218). Diese Nischen, deren Nutzungszeit zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. lag, wurden gemeinsam mit den dazugehörigen Votivgruben in spätrepublikanischer Zeit außer Funktion genommen; s. Anniboletti 2008, 209–222.

102 Zur nachsullanischen Datierung, s. Flower 2017, 146.

103 Cato agr. 5, 3.

104 Flower (2017, bes. 6–17) zum Wesen der Laren als Ortsgötter; Flower (2017, bes. 40–45) zum Ursprung des Kults; Flower (2017, bes. 46 f.) zur Installation von Larenaltären nach der Koloniegründung; Flower (2017, 160–254) zu den Kultträgern; Flower (2017, 192–205) konkret zum räumlichen Charakter: *vicus* mochte sich auf den benachbarten Haushalt und auf die nachbarschaftliche Gemeinschaft beziehen. In Rom fungierten *vici* als administrative Einheiten und die *vicomagistri* dementsprechend als Organe der städtischen Administration, selbst hier ist allerdings der Zusammenhang mit den *compita* nicht ganz eindeutig. Für Pompeji ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass die Altäre zu zahlreich sind, um mit einer administrativen Struktur zu korrelieren; vgl. Laurence 2007, 41; Flower 2017, 148.

105 Puppen überliefert bei Festus (108, 27; 272, 15) und Macrobius (Sat. 1, 7, 34–35); vgl. Flower 2017, 166 f.; dargestellt auf den Lararienbildern von V 1 bzw. V 2 sowie IX 11,1 (Fröhlich 1991, 34 sowie Kat. F29 und F66).

106 Flower 2017, 169 f. mit Quellen.

107 Fröhlich 1991, 26 f.; Hartnett 2017, 67 mit Quellen; Flower 2017, 170 f. mit Quellen.

108 Ähnlich Flower 2017.

109 Flower 2017, 171 mit Quellen.

110 Gell. 10, 24, 3; s. Flower 2017, 164.

111 Schon aus diesem Grund ist Poehler (im Druck) zu widersprechen, der den Altären im Unterschied zu den Brunnen keine Bedeutung für die Ausbildung nachbarschaftlicher Bande zuspricht.

112 Flower 2017, 213 f.



Abb. 15: Kartierung der rituellen Installationen und Bilder (nach Haug – Kobusch 2022)

Dass die Straßen als Interaktions- und Kommunikationsraum aufgefasst wurden, manifestiert sich nicht zuletzt in den **Bänken**, die private Eigentümer vor ihre Häuser bzw. Geschäfte setzten **(Abb. 16)**. Besonders häufig sind sie entlang der beiden großen Decumani anzutreffen, und zwar vor allem in ihrem östlichen Abschnitt Richtung Stadtgrenze[113]. Meist sind sie vor die verschattete Nordseite der Gebäude gesetzt[114]. Sie luden dazu ein, sich inmitten des Straßenraums niederzulassen und innezuhalten. Dieses Angebot richtete sich wohl zunächst an die Eigentümer der jeweiligen Häuser und ihre Gäste. Wenn sich die Bänke mit Imbissen verbanden, so mögen sie von den Gästen zum Konsum von Getränken und Speisen im Straßenraum genutzt worden sein[115]. Mitunter sind die Bänke auch auf Altäre bezogen und luden hier zum Verweilen ein[116]. In all diesen Fällen beförderten Bänke wohl zuvorderst das nachbarschaftliche Miteinander, ohne jedoch Fremde auszuschließen[117]. Gerade Menschen mit eingeschränkter Mobilität dürften von solchen Sitzgelegenheiten profitiert haben, um eine Pause einzulegen. Für alle Nutzer machten die Bänke das Schauspiel auf den Straßen erlebbar[118] und boten sich als kommunikative Knotenpunkte an. Die Bänke haben keine aufwendige Gestaltung erfahren, waren jedoch üblicherweise verputzt. In einigen Fällen zeigt sich, dass sie Teil des übergreifenden Fassadenkonzepts waren (Abb. 73–74)[119]. Der Aufenthalt im Straßenraum wurde in Gestalt der Bänke regelrecht kuratiert – was freilich nicht bedeutet, dass sich das ‚Herumlungern' auf diese Bereiche beschränkte[120].

113 Hartnett (2017, 212–218) verweist darauf, dass sich Bänke an besonders intensiv genutzten Straßen befinden. Im östlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza beobachtet er besonders tiefe Wagenspuren und hält daher eine Intensivierung des Fußgängeraufkommens auf den Gehwegen für plausibel. Zugleich wird hier aber wohl das öffentliche Leben weniger behindert, als dies in anderen Abschnitten derselben Straße der Fall gewesen wäre.
114 Hartnett 2017, 220.
115 Hartnett 2017, 205–207.
116 Etwa I 5,1–2; IV 4,f–g; VII 7,21–22; Bänke z. T. heute nicht mehr erhalten.
117 Lofland (1988, 10) spricht hier von ‚parochial realm'.
118 Gesemann 1996, 142–145; Guilhembet 2007, 98–101 (gegen eine Verbindung mit der Salutatio – u. a. mit dem Hinweis, dass sich entsprechende Bänke nur bedingt vor den besonders großen Häusern befinden); Hartnett 2008 mit Kartierung; Viitanen et al. 2012, 64 mit Kartierung; Hartnett 2017, 195–223 Taf. 1; Helg 2018, 67–69.
119 Dazu ausführlich Hartnett 2017, 201–203.
120 Ausführlich Hartnett 2017, bes. 46–53.



Abb. 16: Kartierung der Bänke im Straßenraum (nach Hartnett 2017)

Urbanes Mobiliar – Brunnen, Altäre und Bänke – machte auf jeweils verschiedene Weise die Straße als soziale Arena erfahrbar[121]. Bei ihrer Einrichtung kam den Anrainern eine aktive Rolle zu. Im Fall der Brunnen ist auf die unterschiedlichen Materialien, Herstellungstechniken und das unterschiedliche Fassungsvermögen verwiesen worden, die für eine individuelle Umsetzung sprechen. Mitunter wurden sogar Hausecken zurückgesetzt, um Platz für den Brunnen zu schaffen[122]. Die Altäre der Straßenheiligtümer sind nicht nur vor die Hausaußenwände gesetzt, letztere fungieren zugleich als Träger der zugehörigen Malereien. Auch wenn die Vicomagistri die Kultinstallationen und Bilder beauftragt haben sollten[123]: Die Hausbesitzer müssen involviert gewesen sein. Nicht weniger gilt dies für die Bänke, die in das Design von Haus- und Ladenfassaden integriert sind.

Genutzt wurden all diese Installationen zuvorderst von den Anrainern. Es sind die Nachbarn, die sich am nahegelegenen Brunnen treffen, zu Kultfesten am Altar ‚an der Ecke' oder zu einem Plausch vor dem Haus zusammenkommen. Urbanität wurde dadurch nicht nur als Abstraktum, sondern als kleinräumige soziale Gemeinschaft erfahrbar. Die Straßen der Nachbarschaft gewannen für die Bewohner eine emotionale Qualität. Atmosphäre stellte sich durch den konkreten sozialen Gebrauch ein. Doch waren Bänke, Altäre und Brunnen nicht auf die Nutzung durch die Anrainer beschränkt, sondern immer auch sozial inklusiv; sie besitzen ein hohes integratives Potential. Auch Passanten mögen sie für ihre Bedürfnisse in Anspruch genommen haben.

121 Zum Brunnen als interaktivem Element im antiken urbanen Raum, s. Lamare 2020, 31–50.
122 Zur Typologie, s. Nishida 1991; zum heterogenen Erscheinungsbild und den Anrainern als Auftraggebern, s. Hartnett 2008, 84; zurückgesetzte Hausfassaden zusammengestellt und diskutiert bei Ling 2005.
123 So Fröhlich 1991, 33.

Straßen als Repräsentationsraum: Ehrenbögen

Von der Inanspruchnahme der Straßen als Repräsentationsraum zeugen zwei Ehrenbögen, die an zentralen Kreuzungen in Bezug auf Straßenachsen errichtet wurden. Der Bogen an der Kreuzung von Via del Foro/Via di Mercurio und Via delle Terme/Via della Fortuna versieht die platzartig geweitete Via del Foro mit einem monumentalen Abschluss **(Abb. 17)**. In seine südliche Schauseite sind Wasserbecken eingelassen[124], welche die geschäftige Kreuzung mit einem synästhetisch erfahrbaren Wasserspiel versahen. Möglicherweise wurde der Bogen zu Beginn der Kaiserzeit für den Privatmann M. Tullius errichtet, der den benachbarten Fortuna-Tempel finanziert hatte. Eine Reiterstatue, aufgefunden in unmittelbarer Nachbarschaft, dürfte auf dem Bogen aufgestellt gewesen sein[125]. Mutmaßlich nach dem Erdbeben erhielt der Bogen der Via di Mercurio ein visuelles Pendant in dem nördlichen Forumsbogen (s. u.), dessen Fassade zur Via del Foro hin ebenfalls mit Brunnen ausgestattet wurde (vgl. Abb. 17). Die Via del Foro konnte so noch einmal stärker als erweiterter Forumsraum wahrgenommen werden.

Ebenfalls in die frühe Kaiserzeit gehört das Tetrapylon, das den östlichen Zugang zu dem spitzdreieckigen Platzbereich vor den Stabianer Thermen (VII 1,8) besetzt **(Abb. 18)**[126]. Im Zuge seiner Errichtung wurde das Platzareal um 45 cm aufgehöht (Abb. 61), sodass es fortan für Wagen unpassierbar war und einen geradezu forumsartigen Charakter erhielt. Mutmaßlich handelte es sich um eine Holzkonstruktion, vier Statuenbasen – wohl alle vier für Statuen der Holconier-Familie – waren an die gemauerten Bogenstützen herangeschoben[127]. Erhalten hat sich die – ursprünglich farbig gefasste – Panzerstatue mit dem Porträt des M. Holconius Rufus[128], ein in den Grabungs-

124 Eschebach 1982, 21. 23 Abb. 7.

125 Neapel, NM 5635, Fundort allerdings umstritten – beim genannten Bogen, aber auch beim nordöstlichen Ausgang des Forums angenommen, s. Bonifacio 1997, 33; hierin folgend: Welch 2007a, 554. Bonifacio rekurriert allerdings nicht auf die Fundnotiz von William Gell. Dieser (Gell 1832a, XVII) gibt eine Lage von ca. 1 m („fourteen palms“) über Pflasterniveau an, sodass eine Verbindung mit dem Bogen der Via di Mercurio plausibel ist, s. Müller 2011, 82. Intensiv diskutiert ist die Datierung – frühaugusteisch: Döhl – Zanker 1984, 187. 191 (eine Verbindung mit Tullius vermutend); weiterhin De Franciscis 1951, 33 f. Kat. 2; Bergemann 1990, 91–94; Welch 2007a, 554; tiberisch: Kluge – Lehmann-Hartleben 1927, 77; Lahusen – Formigli 2001, 121 f. Nr. 65; claudisch: De Franciscis 1951, 60 f.

126 Die Chronologie ist jüngst ausführlich bei Esposito (im Druck) diskutiert worden. Die für das Opus testaceum verwendeten Ziegel gehören Kurt Wallats (1993, 366) Ziegelgruppe II und Hélène Dessales’ (2011) Gruppe A an. Diese Ziegel besitzen eine lange Laufzeit, allerdings fehlen die für nacherdbebenzeitliche Restaurierungen typischen Ziegel der Gruppe B. Wallat und Esposito sprechen sich daher für eine augusteische Datierung des Bogens aus. Vor allem spricht der augusteische Entwässerungskanal der Stabianer Thermen für eine solche Datierung. Diese Zeitstellung würde gut zusammengehen mit der augusteischen Inschrift, die sich nur schwerlich als späteres Remake erklären lässt (so allerdings Longfellow 2018). Auch die augusteische Panzerstatue spricht für ein frühes Monument. Dies ist jedoch mehrfach in Frage gestellt worden. D’Arms (1988, 60–62) hatte angenommen, der Bogen sei erst von M. Holconius Priscus erbaut worden, einem Aedil der 70er Jahre des 1. Jhs n. Chr. Die Ehrenstatue des M. Holconius Rufus sei ursprünglich am Forum aufgestellt gewesen, bevor sie nach dem Erdbeben – als das Forum in Schutt gelegen habe – zum neu errichteten Holconier-Bogen versetzt worden sei. Die These gewann dadurch an Prominenz, dass Zanker beobachtete, dass es sich bei dem Einsatzkopf der Statue von Holconius Rufus um ein umgearbeitetes Porträt der Zeit zwischen 40 und 60 n. Chr. handelt (knapp Döhl – Zanker 1984, 192; ausführlich Zanker 1981, 349–361; erneut Bonifacio 1997, 35 f.). Longfellow (2018) nimmt sogar an, dass der qualitätvolle Panzer ursprünglich zu einer Kaiserstatue gehört habe und erst nachträglich für die Holconius-Ehrung benutzt worden sei. Allerdings wäre eine Restaurierung der Statue vor Ort nicht weniger plausibel. Vor allem aber fällt die herausragende politische Bedeutung der Holconier in die frühe Kaiserzeit, eine so viel spätere Ehrung wäre auch historisch nicht unbedingt plausibel. Wir werden also annehmen, dass die Holconier-Statue nach dem Erdbeben an Ort und Stelle renoviert und wieder aufgestellt wurde. Kritisch zur Umsetzung Welch 2007a, bes. 557.

127 Gesemann 1996, 73; zu den Statuenfunden Fiorelli 1862, 563–565; zur Rekonstruktion De Maria 1988, 346; Müller 2011, 94.

128 CIL X 830; Neapel, NM 6233; vgl. De Franciscis 1951, Abb. 24–26; Bonifacio 1997, 33–38 Kat. 3; Franklin 2001, 18 f.; Welch 2007a, 555–557. Die aus Panzer und – umgearbeitetem – Einsatzkopf zusammengesetzte Statue hat durch die Bemalung ein kohärentes Erscheinungsbild abgegeben, s. Foresta 2017, 266.



Abb. 17: Blick von Norden (Via di Mercurio) auf den Ehrenbogen und, im Hintergrund, den Ehrenbogen am Eingang zum Forum



Abb. 18: Blick von Westen auf das Tetrapylon der Via dell'Abbondanza

berichten erwähntes Frauenporträt lässt sich möglicherweise mit Holconia M. f. verbinden[129]. Dabei waren die Statuen so aufgestellt, dass sie für den vom Forum her Kommenden sichtbar waren.

Die beiden nicht am Forum platzierten, frühkaiserzeitlichen Bögen, die verdiente Bürger der Stadt ehrten, besetzten prominente Nuclei im Straßennetz und waren auf zentrale Sichtachsen bezogen. Die Straßenachsen wurden folglich genutzt, um den Blick, aber auch die Bewegung der Passanten auf prominente Monumente auszurichten. Sie zwangen den Akteuren soziale Bedeutung regelrecht auf. Zugleich erhielten die Straßenplätze durch die Bögen ihrerseits ein besonders urbanes Flair. Andere Formen der Statuenehrung blieben im Straßenraum aus.

129 CIL X 950. 951; Murer 2017, 30 f. 219 Kat. A2.

Die Randbebauung: Läden und Häuser

Mit der Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen ging eine unterschiedliche Entwicklung der Randbebauung einher. Seit dem 2. Jh. v. Chr. siedelten sich entlang der Hauptstraßen zahlreiche Werkstätten und Geschäfte an **(Abb. 19)**[130]. Ähnliches gilt für den Bereich östlich des Forums mit seinen unregelmäßig verlaufenden Straßen. Dadurch ergab sich ein entsprechendes Fußgängeraufkommen. Steven Ellis hat gezeigt, dass in augusteischer Zeit der Einzelhandel das produzierende Gewerbe weitgehend verdrängt hat. Nun dürften insbesondere Imbisse als Publikumsmagnet gewirkt haben (Kap. II 6)[131].

Doch nicht nur Geschäfte, sondern auch die (Haupt-)Eingänge der großen Stadthäuser öffneten sich auf die großen Achsen **(Abb. 20)**[132]. Exemplarisch sei auf die riesige Casa del Citarista (I 4,5.25) am Schnittpunkt von Via dell'Abbondanza und Via Stabiana verwiesen. Wir dürfen daraus schließen, dass die Eigentümer die Straße als Arena für die Performanz von sozialem Status in Anspruch nahmen (vgl. Kap. IV 2.1). An den Hauptstraßen wechselten sich folglich prunkvolle Hauszugänge und Ladeneingänge in dichter Folge ab.

Die Nebenstraßen waren indes durch die geschlossenen Außenwände der Häuser geprägt, allein die Nebenzugänge zu Häusern lagen hier. Sie waren daher ruhiger, hier traf man vor allem diejenigen an, die in der unmittelbaren Nachbarschaft wohnten. Dadurch ergab sich ein fast ‚privater' Charakter der Nebenstraßen, während in den Hauptstraßen das Leben ‚brummte'[133].

Diese unterschiedlichen Nutzungskonstellationen waren – wenn auch unter anderen Voraussetzungen – nicht nur bei Tag, sondern auch bei Nacht erfahrbar. In den Hauptstraßen waren nun die Hauszugänge von schweren Türflügeln verschlossen, die Läden und Werkstätten erhielten einen Bretterverschluss[134]. Die Nutzungsintensität dürfte erheblich zurückgegangen sein. Nun war jedoch noch Warenverkehr unterwegs, auch der eine oder andere Fassadenmaler mag in hellen Nächten die Gunst der späten Stunde genutzt haben[135]. An den großen Achsen lagen nicht zuletzt die meisten Bars und Gaststätten, für die man annehmen wird, dass sie für ihre Klientel vor allem in

130 Ein erster Überblick zur Entstehung von Tabernae bei Gassner 1986, 88–97; Pirson 2007, 457. Für Rom hebt Holleran (2012, 105–113) darauf ab, dass zahlreiche Tabernae ursprünglich vor allem am Forum lagen; zu den Tabernae am Forum von Pompeji, s. u. Kap. II 2.1. Mit neueren Daten für den Mittelmeerraum, mit einem Fokus auf Pompeji, s. Ellis 2018. Er macht zwar frühe, vielleicht noch archaische Tabernae im Stadtbild aus, zu einer ersten „Retail Revolution", d. h. zu einer umfassenden Präsenz von Tabernae im Stadtbild, sei es jedoch im 2. Jh. v. Chr. gekommen (Ellis 2018, bes. 133 f. 140 f. 145. 148); ähnlich Flohr 2019, bes. 84–87 (basierend auf Überlegungen zum Baumaterial). Eine zweite „Retail Revolution" weist Ellis (2018, 127. 151–167) in augusteische Zeit. Er kann dazu auf seine eigenen stratigraphischen Grabungen an der Via Stabiana/Bereich Porta Stabia zurückgreifen. Nun sei eine gemischt-kommerzielle Nutzung, die auch Werkstätten einschloss, weitgehend vom Einzelhandel verdrängt worden. In diesem Zusammenhang sei es zu einer kommerziellen Spezialisierung gekommen, in deren Zuge auch erstmals Läden mit Lebensmittelverkauf entstanden seien.

131 Ladenstraßen und eine hohe Dichte an Tabernae sind für das 1. Jh. n. Chr. bisher nur für Pompeji, Ostia und Rom nachgewiesen (Flohr 2020; 2021, 44. 48 f.). Die jüngere urbane Theorie hat auf die Mischnutzung als zentrales Kriterium hingewiesen, um Innenstädte zu beleben. Zur Attraktivität von Essen im urbanen Raum, s. Whyte 1980, 50. Zum Befund in Pompeji, s. Laurence 1994, 88–103; 1995, bes. 66–72; 2008, 91 f.; jüngst in der Forschung vielfach aufgegriffen, vgl. Hartnett 2017, 32. 42 f.

132 Robinson 1997, 142 (bei ihm Haustyp 4); Schoonhoven 1999, 233 f.; 2006 mit Kartierung; wiederholt bei Viitanen et al. 2012, 71; jenseits von Pompeji: von Hesberg 2008a, 76.

133 Poehler (im Druck).

134 Overbeck – Mau 1884, 377–379 mit Abb. 184. 185; Packer 1971, 21 f.; Gassner 1986, 27. 29; Ellis 2011, 160 f.; Holleran 2012, 100–105. 114; vgl. Hartnett 2017, 151.

135 Aemilius Celer verweist in seinem Dipinto eigens auf die nächtliche Stunde der Anbringung (CIL IV 3884); vgl. Newsome 2013, 73; allerdings ist dies vielleicht doch eher eine Ausnahme, s. Mouritsen 1988, 32.



Abb. 19: Kartierung von Läden und Werkstätten (nach Santoro et al. 2011)



Abb. 20: Kartierung von Hauseinheiten; Typ 1: bis 100 m² (v. a. Tabernae, Officinae); Typ 2: 100–300 m², ohne Statusarchitektur; Typ 3: 100–300 m², mit Atrium oder Peristyl; Typ 4: 200–900 m², etwa 50 % Fläche Prestigearchitektur; Typ 5: 200–400 m², mit Atrium und Peristyl; Typ 6: 300–400 m², Atrium-Peristyl-Häuser; Typ 7: über 1000 m², Luxusarchitektur, Atrium und Peristyl; Typ 8: 300–2000 m², große Gartenflächen, wenig Architektur (nach Schoonhoven 2006)

den Abend- und Nachtstunden interessant waren[136]. Auch zu nächtlicher Stunde dürften die Hauptstraßen folglich intensiver als die Nebenstraßen genutzt worden sein. Davon zeugt in Pompeji nicht zuletzt die Beleuchtung der Hauptstraßen. Giuseppe Spano listet die zahlreichen Leuchtmittel auf, die in den Läden den Tresen, aber auch den Eingang erhellten. Besonders gut bezeugt sind die Funde vom östlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza[137]. Auch bei Nacht unterschieden sich die Hauptachsen folglich durch ihre Beleuchtung von den ruhigeren, dunkleren, vielleicht sogar als gefährlich erlebten Nebenstraßen[138].

Zwischenresümee: Straßenatmosphären im baulichen Kontext

Das Design der Straßen orientierte sich an unterschiedlichen Bedürfnissen: der Nutzung der Straße als Raum der Fortbewegung, als Kommunikations- und Verweilraum, als ökonomischer Raum und als Repräsentationsraum.

Mit Blick auf die **Fortbewegung** war für alle Verkehrsteilnehmer eine leichte Benutzbarkeit, eine schnelle Lesbarkeit und Orientierung von großer Bedeutung. Das rechtwinklige Straßenraster diente dazu ebenso wie die Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen. Während für den Wagenverkehr die Pflasterung der Trassen entscheidend war, kamen für die Fußgänger weitere Annehmlichkeiten hinzu: aufgehöhte Gehwege, Trittsteine und Überdachungen.

Die Hauptstraßen fungierten jedoch nicht nur als Verkehrsadern, sondern auch als **Verweil- und Interaktionsraum**. Indem der Straßenraum frei zugänglich war, ergaben sich – zumindest theoretisch – Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den unterschiedlichsten sozialen Schichten, zwischen Mann und Frau, Jung und Alt, Einheimischen und Fremden. Solche Treffen konnten geplant sein, oft dürften sie sich aber auch ungeplant, spontan ergeben haben. Mit Brunnen, Altären und Bänken stand urbanes Mobiliar zur Verfügung, das solche Interaktionen beförderte, aber auch strukturierte: Der Sozialraum Straße wurde zuvorderst durch nachbarschaftliche Interaktionen in Anspruch genommen, auch wenn er offen konzipiert war.

Quer dazu lag die **ökonomische Nutzung** der Hauptstraßen: Die angrenzenden Geschäfte zielten nicht nur auf Klienten aus der Nachbarschaft, sondern aus allen Teilen der Stadt, nach Möglichkeit sogar von außerhalb. Dies hatte zur Folge, dass sich in den Hauptstraßen ein ausgesprochen diverses Publikum mischte, das unterschiedlichsten Aktivitäten nachging. In dieser Vielfalt ließ sich Atmosphäre vor allem durch den Kontrast greifen: Die Hauptstraßen erzeugten im Vergleich zu den Nebenstraßen ein Gefühl von urbaner Dichte. Die Nebenstraßen hingegen besaßen als ‚Transiträume' selbst keine kommunikative Qualität und auch keine Aufenthaltsqualität. In diesem Sinne lassen sie sich als regelrechte Nicht-Orte ansprechen[139], die sogar mit Gefahr und Verbrechen assoziiert gewesen sein mögen[140].

So wundert es nicht, dass es die Hauptstraßen waren, die als **Repräsentationsraum** in Anspruch genommen wurden. Verschiedenste soziale Akteure nutzten die zentralen Achsen als

---

136 Iuvenal (3, 8, 158–162) schreibt von Lateranus, einem Angehörigen der Eliten, der die Nächte im halbseidenen Milieu der Kneipen durchfeiert. Properz (1, 16, 1–10) spricht von Trinkern, die sich nachts herumtreiben, und der Gefahr, verprügelt zu werden.

137 Spano 1920; Griffiths 2014, 14.

138 Zu den Gefahren in den Straßen bei Nacht, s. Spano 1920, 91–94; Hartnett 2017, 35 f. 128 u. a. mit Verweis auf Pseudo-Quintilian (decl. 364).

139 Allerdings teilen sie nicht alle Qualitäten, die in der modernen Theoriebildung Nicht-Orten zugeschrieben wurden. De Certeau 1990, 170–191; Augé 2010, 83: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, dass die ‚Übermoderne' Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und […] die alten Orte nicht integrieren." In diese Bestimmung fallen bei Augé Hotelketten, Feriendörfer, Flüchtlingslager, Slums etc.

140 Zu den Quellen, s. Kaiser 2011, 41.



Abb. 21: Casa del Fauno (VI 12,2.5), zeichnerische Rekonstruktion der verputzten Fassade von Pasquale Maria Veneri (Neapel, NM ADS 395)

Bühne für ihre Selbstdarstellung. Eine solche soziale Raumnutzung schlug sich in der Platzierung der Ehrenbögen nieder, die als Ziel- und Endpunkt der Hauptstraßen inszeniert wurden.

Hauptstraßen besaßen damit eine entscheidende Funktion für die Stadt: Sie stifteten Orientierung. Dies gilt im pragmatischen Sinn für die Fortbewegung, indem sie es erleichterten, den Weg durch die Stadt zu finden. Ihre Orientierung stiftende Funktion reichte aber weit darüber hinaus: Sie boten einen sozialen Handlungsrahmen, der städtisches Leben strukturierte und mit Bedeutung versah – hier verschränkten sich ökonomische und religiöse Aktivitäten, Alltag und Fest.

1.2 Die Gestaltung der Fassaden

Das Erscheinungsbild der Fassaden war maßgeblich durch den Charakter der Randbebauung bestimmt. Die Hauptstraßen waren durch eine dichte Folge von weiten Ladenöffnungen, die potentiellen Käufern einen Blick auf die feilgebotenen Waren ermöglichten[141], und den breiten und hohen Haupteingängen der großen Häuser geprägt (**Abb. 21**. 23)[142]. In den Obergeschossen sind es Balkone und Erker, seltener Säulenstellungen, welche die Fassaden prägen (vgl. Kap. II 1.1), Fenster indes sind selten und prägen die Fassade kaum[143]. Die Nebenstraßen zeichneten sich durch geschlossene Hausaußenwände aus, die nur selten von unscheinbaren Hauszugängen unterbrochen wurden **(Abb. 22)**[144]. Geschlossenheit und Öffnung von Fassaden hatten folglich einen ganz erheblichen Effekt auf die atmosphärische Qualität einer Straße.

Üblicherweise verbanden sich die aneinandergereihten Gebäude zu geschlossenen Fassadenfronten[145]. Indem sie sich meist zwei- oder sogar dreigeschossig ausnahmen, entstanden regelrechte Straßenschluchten. Freistehende Gebäude stellen den absoluten Sonderfall dar – es handelt sich um prominente Architekturen: das Amphitheater und den Fortuna-Tempel.

141 Wallace-Hadrill 1994, 118; MacMahon 2003, 98 f.; Monteix 2010a, 56; Ellis 2011, 161; Helg – Poppi 2017, 272.
142 Zur Ausrichtung der Häuser auf die großen Straßen, s. Schoonhoven 1999; 2006; zum Aspekt der Hauptfassade, s. Hartnett 2017, 151.
143 So bereits Overbeck – Mau 1884, 57.
144 So bereits Overbeck – Mau 1884, 57: „Es zerfallen aber die Straßen Pompejis in zwei bestimmt geschiedene Classen: Verkehrsstraßen und stille Straßen". In jüngerer Zeit wurde Straßenaktivität auf der Basis der Zahl der Eingänge, die sich auf eine Straße öffnen, quantifiziert, s. Laurence 1994, 89–91; erneut Poehler 2017, 168–180; 2017a, 172 Abb. 6.3.
145 Zum Begriff ‚Fassade', s. Gesemann 1996, 102 f.

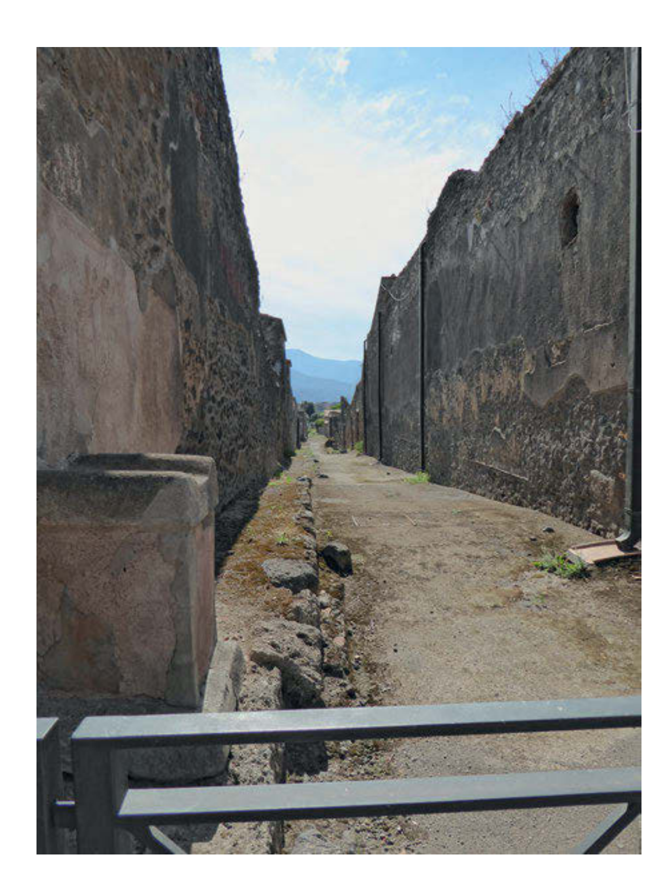


Abb. 22: Blick von der Via dell’Abbondanza nach Süden in den Cardo zwischen den Insulae I 9 und I 11, mit Larenaltar im Vordergrund

Die durch die Randbebauung hergestellte Ordnung wurde durch die Gestaltung der Fassadenwände weiter differenziert. Im mittleren 1. Jh. n. Chr. sind Fassaden durch ein Nebeneinander von Designs unterschiedlicher Zeitstellung geprägt, die dadurch historisch ‚imprägniert‘ waren, zugleich aber auch verschiedene ästhetische Qualitäten besaßen. Dabei konnte es sich um unverputzte und verputzte Mauern handeln.

Mauerwerk: unverputzt versus verputzt

Grundlegend für das Erscheinungsbild der Fassaden war zuvorderst, ob das Mauerwerk sichtbar blieb oder von einem Überzug verdeckt wurde. Bei unverputzten Fassaden rückten die Materialität und Textur des Mauerwerks in den Vordergrund. Zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. kamen unterschiedliche Techniken zum Einsatz: Opus quadratum, Opus africanum, Opus incertum, Opus reticulatum, Opus testaceum und Opus mixtum. Alternativ bestand die Option, die Trägerstruktur zu überdecken – mit (durchscheinender) Tünche, mit weißem Putz oder mit mehr oder minder differenziert bemaltem Putz. Die Gestaltungsformen waren von wechselnden Moden sowie vom gestalterischen Anspruch abhängig. Und so wundert es nicht, dass sich auch an der Fassadengestaltung eine Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen ablesen lässt. Betrachten wir die verschiedenen Gestaltungslösungen daher in Bezug auf Chronologie und stadträumliche Verortung, wobei einige Beobachtungen auf den unpublizierten Überlegungen von M. Taylor Lauritsen fußen[146].

146 Im Folgenden in den Fußnoten als Lauritsen (unpubl.) referenziert. Ob bzw. wann seine Überlegungen gedruckt vorliegen werden, ist derzeit offen. Seine Projektergebnisse werden in diesem Teilkapitel daher ausführlicher referiert und um eigene Beobachtungen ergänzt.



Abb. 23: Tuffportal der Casa di Sallustio (VI 2,4)

In samnitischer Zeit, zwischen dem späteren 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr., versah man einzelne Gebäude mit repräsentativen, gewissermaßen ‚ornamentalen' Schaufassaden in Opus quadratum aus Nocera-Tuff[147]. Neben einzelnen öffentlichen Komplexen (am Forum: Apollo-Heiligtum, Basilica, Macellum; am Decumanus maximus: Stabianer Thermen) sind dies die Hauptfassaden anspruchsvoller Häuser – und zwar insbesondere solcher, die sich, an Hauptstraßen gelegen, mit Tabernae verbanden **(Abb. 23)**[148]. Durch ihre großflächige Gliederung und ihre Farbe müssen diese Fassaden dem Straßenraum eine übersichtliche Struktur, aber auch ein warmes Gepräge verliehen haben. Von Fremden dürften sie geradezu als Charakteristikum der Stadt wahrgenommen worden sein[149]. Daneben kamen für Fassaden – und zwar entlang von Hauptachsen wie von Nebenstraßen – auch Opus africanum und Opus incertum bzw. Opus reticulatum zum Einsatz. Entlang der Hauptstraßen war solches Mauerwerk wohl mehrheitlich verputzt, wie sich beispielhaft an der Prunkfassade der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; **Abb. 24**) zeigt[150]. Ähnliches gilt für die Nebenfassaden aufwendiger Gebäude – an der Casa del Fauno (VI 12,2.5) haben die Nebenfassaden etwa eine Gliederung durch Putzpilaster erhalten[151]. Oftmals allerdings mögen

147 Zum Umstand, dass die Quader nicht mit der dahinterliegenden Mauerwerksstruktur korrespondieren, die Quader also strukturell nicht notwendig sind, s. Flohr 2022, 158. Dass sie ursprünglich unverputzt waren, belegen Programmata antiquissima, die direkt auf den nackten Tuff geschrieben wurden, s. Opdenhoff 2021, 72 f.; gut nachvollziehbar an der Casa del Fauno (VI 12,2.5); weiterhin an der Casa di Sallustio (VI 2,4).

148 Overbeck – Mau 1884, 58; Helg 2018, 91. 120; Haug 2020, 121–124 mit Literatur; für eine Zusammenstellung von Tuff in Fassaden, s. Sakai 1993, 98–100 Abb. 1–3; Flohr 2022, Tab. 1.

149 Zur Sonderstellung Pompejis, s. Flohr 2022.

150 Lauter 2009, bes. 23; für die Konstruktion der Fassade aus Opus incertum und Opus africanum, s. ebda. Taf. 1; vgl. Helg 2018, 282–286 Kat. P45; für die erste, noch samnitische Phase rekonstruiert Helg (2018, Abb. 140), allerdings hypothetisch, eine Verstuckung im ersten Stil.

151 Haug 2020, 101.



Abb. 24: Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), Aquarell der Fassade von L. Bazzani, 1876 (London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2051–1900)

die Nebenfassaden unverputzt geblieben sein – auch wenn sich für die frühe Zeit keine verlässlichen Aussagen treffen lassen.

Mit dem beginnenden 1. Jh. v. Chr. änderte sich das Bild. Fassaden in Opus quadratum wurden nicht mehr neu errichtet. Manch alte Fassade mag sichtbar geblieben sein[152], in einigen Fällen wurden die Quader aber nachträglich verputzt[153]. An der Casa del Fauno etwa war ein solcher Verputz im Zuge von Umgestaltungsmaßnahmen notwendig geworden (Abb. 21)[154]. Überhaupt dürften jetzt die Fassaden, insbesondere die Hauptfassaden der Gebäude, mehrheitlich verputzt worden sein. Einen Verputz darf man selbst dann annehmen, wenn die Mauerwerksstruktur ein attraktives Muster aufweist. So sind für das Opus reticulatum an der Fassade der Casa di Severus (VIII 2,29–31) unterschiedliche Materialien verwendet worden, aus denen Halbkreise, Kreuze und ein Pfeil gesetzt wurden[155]. Dieses auffällige Design war nur im Zuge des Bauprozesses sichtbar[156] und offenbar für diese ephemere Rezeptionssituation konzipiert. Danach wurde die Fassade mit Putz überzogen, wie eine Radierung von François Mazois belegt **(Abb. 25a–b)**[157].

152 So im Fall von VI 8, s. Fridell Anter 2011, 280.

153 Etwa Casa di Stallius Eros, I 6,13 (Helg 2018, 159 Kat. P02); Casa di Sallustio (VI 2,4).

154 Als hier in den regelmäßigen Rhythmus aus Hauseingang und Taberna-Öffnungen ein weiterer Eingang eingesetzt wurde, kaschierte man den Eingriff durch Verputz (Abb. 21). Zum Verhältnis von Programmata antiquissima, die direkt auf Tuffblöcke gemalt wurden, und Putz, s. Sakai 1993; vgl. Haug 2020, 52 f.; Helg (2018, 120 f.) nimmt in seine Auflistung ‚unveränderter' oder getreu wiederhergestellter samnitischer Häuser auch Beispiele wie die Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5) auf, die eine Putzfassade erhalten haben.

155 Von Adam (1986, 78) nacherdbebenzeitlich datiert.

156 Zu einem vergleichbaren Phänomen, s. Busen 2022; Lauritsen (unpubl.) vermutet, es könne sich um Werbung für die ausführende Werkstatt gehandelt haben; ähnlich Fiorelli (1875, 331 f.) zu den Terrakottatafeln, die in das Mauerwerk integriert und verputzt wurden. Aus den Fassadenmustern lässt sich daher nicht folgern, das Mauerwerk sei sichtbar geblieben.

157 Mazois 1824, Taf. 5, 1; Mau 1884, 214 f.; Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 69; Adam – Adam 1981, Abb. 32; PPM VIII (1998) 241–263 s. v. VIII 2, 29–30 (V. Sampaolo) 244 Abb. 1.





Abb. 25a–b: Casa di Severus (VIII 2,29–31); a: heutiger Zustand; b: Radierung von F. Mazois (1824)

Während die Hauptfassaden in der beginnenden Kaiserzeit mehrheitlich verputzt waren, hat man an den Nebenfassaden mitunter auf Putz zugunsten von Tünche oder offenem Mauerwerk verzichtet. So war an der Südostecke von Haus V 6,c nur Tünche auf den Kalkstein aufgebracht, die wiederum ein Dipinto trug. Der Schriftzug warnte *stercorari* unter Androhung einer Strafe (*poena*), der Straße weiter zu folgen[158]. An der untergeordneten Ostfassade am Vicolo di Cecilio Iucundo blieb das Opus incertum mit seiner unregelmäßigen Oberflächenstruktur sichtbar. Hier ist ein *cacator*-Dipinto in einer Tabula ansata direkt auf den ausgedehnteren Mörtel des Mauerwerks geschrieben **(Abb. 26)**[159].

Gerade entlang der Nebenstraßen ergab sich wohl häufig ein Nebeneinander von unverputzten, getünchten und einfachen, verputzten Fassaden. Besonders gut lässt sich diese Vielfalt an einfachen Fassadenlösungen am Decumanus der Via di Castricio beobachten. Hier alternieren offenes Ziegelmauerwerk (Bereich I 9,11), weiß verputzte Fassadenabschnitte (I 7,14; I 8,13–15; I 9,12–13; I 14,7) und Abschnitte mit rotem Sockel und weißer Oberzone (I 11,10–11; I 17,3), jeweils mit Dipinti[160]. Nur wenige Fassaden erhielten eine auffälligere Gestaltung und müssen dadurch ins Auge gefallen sein. Am Eingang der Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11) nahmen den Besucher ein großer, gelber, kurzbeiniger Vogel sowie zwei antithetisch arrangierte Pfauen in Empfang[161]. Im Zentrum der folgenden Insula war auf dem rechten Türpfosten der Casa dei Pittori (I 12,11) Minerva beim Opfer dargestellt[162], während der gegenüberliegende Hauseingang I 15,1 mit einem gemalten

158 CIL IV 7038; s. Varone – Stefani 2009, 307; zum Phänomen, s. Lauritsen (unpubl.).
159 Neufund: *Permissu{m} aedilium / iste locus sacer est rogo te discede cacator / vicine irasci noli te si prendedero / hec inte poena manebit / HS XX N / cacator cave malum tibi / dicitur (?) caca[---] [---]ba[---]*; s. Osanna 2019, 174; Lauritsen (unpubl.).
160 Maiuri 1953–1954, 88. 90; Varone – Stefani 2009, 86 f. 94–100. 115–118.
161 Vgl. Appendix 1.
162 Zu den verschiedenen Bemalungsphasen, s. Fröhlich, 1991, 311 Kat. F12.



Abb. 26: Unverputzte östliche Nebenfassade des Hauses V 6,c, mit *cacator*-Dipinto

Quadermauerwerk aufwartete (vgl. Abb. 35)[163]. Damit treffen wir an den Nebenstraßen verschiedene Qualitätsstufen der Fassadengestaltung an, die jeweils eine unterschiedliche Wirkung entfalten. Während unverputztes Opus incertum eine unregelmäßige, unruhige Oberflächenstruktur besitzt, führen die Steinanker des Opus africanum eine ornamentale Struktur ein. In beiden Fällen dürfte sich der Eindruck einer einfachen, vielleicht sogar provisorischen Form der Fassadengestaltung eingestellt haben. Ähnliches gilt für die weißen Kalkputze, die im Verhältnis zu den farblich und motivisch aufwendigeren Designs, wie sie sich vornehmlich an den Hauptstraßen fanden (s. u.), qualitativ deutlich abfielen. Ein weißer Kalkputz verlieh den Nebenfassaden aber zumindest ein helles, freundliches und einheitliches Erscheinungsbild und mag im Unterschied zu den offenliegenden Mauerwerksstrukturen den Eindruck von Instandhaltung und Pflege des Baubestandes suggeriert haben. Auf jede visuelle Binnendifferenzierung der Wand wird verzichtet.

Einen merklichen Einschnitt für das ‚Grunddesign' der Fassaden stellten die umfänglichen Zerstörungen dar, die das Erdbeben 62 n. Chr. verursachte. Für die Renovierungen setzte man auf neue Mauertechniken: Opus testaceum und Opus vittatum mixtum[164]. Opus testaceum war in Pompeji zwar schon seit dem 1. Jh. v. Chr. bekannt, im Hausbau aber zunächst nur vereinzelt eingesetzt worden. Opus vittatum mixtum trat überhaupt erst zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. auf[165]. Beide Techniken kamen bei den nacherdbebenzeitlichen Renovierungen und Erneuerungen in großem Umfang zum Einsatz. Mit der Verwendung von Ziegelmauerwerk ist ein Trend zu greifen, Maueroberflächen auch an der Hauptfassade häufiger unverputzt zu belassen – war das Mauerwerk doch auch ohne Putz wetterbeständig. Positiv belegen lässt sich dies dann, wenn Dipinti auf eine nur partiell getünchte und nicht verputzte Wand aufgebracht wurden. Beispielhaft zeigt sich dies an der Fassade des neu ausgegrabenen Imbisses V 3, dessen Straßenecke wohl durch das Erdbeben beschädigt und in Opus testaceum erneuert worden ist. Während der Wandabschnitt rechts (südlich) des (südlichen) Eingangs verputzt war, sodass die Dipinti auf den Putz gemalt wurden, blieb die Straßenecke unverputzt. Hier hat man einen kleinen Bereich mit (durchscheinender) Tünche versehen, um ein Dipinto auftragen zu können **(Abb. 27a–b)**. Einmal sensibilisiert für diese Technik, trifft man sie auch andernorts an. Entlang der Via dell'Abbondanza hat man

---

163 Gut erkennbar auf Jashemski Archive J68f1303, vgl. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%20 15%2001.htm> (01.06.2022).
164 Von Maiuri (1942, 29) wurde Ziegelmauerwerk daher fälschlich generell für nacherdbebenzeitlich gehalten; s. grundlegend Wallat 1993. Zu nacherdbebenzeitlichen Renovierungen in Opus mixtum (mit Verweis auf die Casa di Paquius Proculus: I 7,1), s. Adam 1986, 73. Zur umfassenden Verwendung von Ziegeln auch für die nacherdbebenzeitlichen Restaurierungen öffentlicher Gebäude, s. Adam 1986, 78 f. Zur Verwendung des nicht-lokalen Ziegeltyps B für die nacherdbebenzeitlichen Restaurierungen öffentlicher Gebäude, s. Dessales 2011; 2015, bes. 85.
165 Wallat 1993, bes. 358 f.; zum Zusammenhang von Mauertechnik und Türweiten, s. Nishida 1991, 100.





Abb. 27a–b: Imbiss V 3, Fassade

Ziegelfassaden wenigstens partiell unverputzt belassen und zur Anbringung von Dipinti einzelne Bereiche mit Tünche überzogen **(Abb. 28a–b)**[166]. An der Fassade der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) ergibt sich so ein Kontrast zwischen getünchter Fassade und dem (älteren, offenen) Vestibül mit seinen Götterdarstellungen (Abb. 71)[167]. Nur im Ausnahmefall waren die Dipinti direkt auf das Ziegelmauerwerk aufgetragen[168]. In Pompeji greifen wir mit den offenliegenden Ziegelfassaden den Beginn eines Trends, der sich in der Folge durchsetzen sollte: In der stadtrömischen Architektur des 2. Jhs. n. Chr. prägten Großkomplexe wie die Trajansmärkte mit ihren Ziegelfassaden das Stadtbild[169]. Mit den Ziegelfassaden ergaben sich neue optische Qualitäten: Die Wände waren durch das Ziegelformat kleinteilig – und zwar vertikal und horizontal – strukturiert, die Mauerwerkstechnik besaß durch ihre Regelhaftigkeit geradezu ornamentalen Charakter. Das Orangerot des Materials verlieh den Straßen zudem eine ‚warme' Qualität, die sich synästhetisch verdichtete – vermögen Ziegel doch Wärme zu speichern.

In den letzten Jahrzehnten der Stadt wurde die räumliche Hierarchie somit *auch* in unterschiedlichen Gestaltungsformen für Haupt- und Nebenstraßen fassbar. Wenn an den Hauptstraßen Mauerwerk offenlag, so handelt es sich um ästhetisch ansprechende Mauerwerksformen. Opus

---

166 Zu VIII 4,5–7, s. Varone 1987, 91–95; Dickmann – Pirson 2002, 255–257; Opdenhoff 2021, 57.

167 Boyce 1937, 110; Spinazzola 1953, 167; Fröhlich 1991, 308 Kat. F6 Taf. 52, 1–2; Lauritsen (unpubl.), mit Literatur.

168 Es handelt sich um die Fassade von I 9,11; s. PPM II (1990) 146–149 s. v. I 9, 11, Caupona (A. de Vos) 147 Abb. 1. 2; Varone – Stefani 2009, 114 mit Taf. 9b; s. zu dieser Praxis auch Chiavia 2002, 24 f.; Viitanen – Nissin 2017, 118; Opdenhoff 2021, 57.

169 Lauritsen (unpubl.) verweist auf die Trajansmärkte in Rom; vgl. Reinhardt 2022.




Abb. 28a–b: a: Dipinto auf dem Pilaster links des Eingangs von Haus VIII 4,6 (nahe VIII 4,7); b: Dipinto auf dem Pilaster rechts des Eingangs von Haus VIII 4,6 (nahe VIII 4,5)

quadratum und Opus testaceum verliehen den Straßen ein warmes Gepräge und zugleich eine ornamentale Gestalt – im einen Fall mit großflächig repräsentativer Wirkung, im anderen mit kleinteiliger, vielleicht intimer wirkender Binnenstruktur. Für andere Mauerwerkstypen darf man an den Hauptstraßen in der Regel eine Verputzung annehmen, die zumeist durch Bemalung ästhetisch aufgewertet wurde.

An den Nebenstraßen mit ihren langen, geschlossenen Fassadenmauern bestand das Mauerwerk auch in der letzten Phase der Stadt vielfach aus Opus incertum oder – falls Restaurierungen nötig geworden waren – aus Ziegelmauerwerk. Aufwendige Bemalung war selten, häufiger traf man weiß verputzte oder getünchte Wände an, die das Auge kaum unterhielten. Mitunter blieb das Mauerwerk sogar ganz ohne Schutz, sodass sich nach einiger Zeit durch Moosbildung und Feuchtigkeit (wie heute) ein leicht modriger Geruch eingestellt haben dürfte.

Verputzte Fassaden und ihre Design-Strategien

Im Folgenden soll das Design der verputzten und farbig gefassten Fassaden zur Sprache kommen[170]. Grundsätzlich gilt für Fassadenputz, dass er die Trägerstruktur unsichtbar macht und eine völlig freie, von der Architektur losgelöste Form der Wandgliederung ermöglicht[171]. Allerdings emanzipierte sich die farbige Gestaltung nicht vollständig vom Träger. Zeitlich übergreifend sind in Pompeji zwei Gestaltungsprinzipien fassbar, die auf das architektonische Konzept rekurrieren: Zum einen erzeugte das Design eine (fiktive) Gliederung in Sockel- und Mittel- bzw. Oberzone, zum anderen wurde es genutzt, um Besitzeinheiten anzuzeigen[172].

Diese Strategien sind schon bei den ältesten Putzfassaden der Stadt zum Einsatz gekommen. Zu den wenigen Fassaden, die noch auf den ersten Stil zurückgehen[173], gehört jene der Casa dei Ceii (I 6,15;

170 Der Erhaltungszustand an den dem Wetter ausgesetzten Fassaden ist schlecht; zur Ausgrabungssituation und zu historischen Quellen, s. resümierend Fridell Anter 2006, 332–338; 2011, 252–260; Helg 2018, 11–30.
171 Zur Antithese von logischer Gebundenheit des ‚Bauornaments' in Bezug auf seinen Träger und emanzipiertem Ornament, s. Grüner 2014, bes. 29. Der pompejanischen Fassadengestaltung kommt eine Mittelstellung zu.
172 Implizit vorausgesetzt bei Gesemann 1996, 94 f.; zum Beispiel der Casa del Menandro (I 10,4) Pirson 1999, 63 f.; Hartnett 2017, 172–174 mit Verweis auf die Fassade der Casa di M. Vesonius Primus (VI 14,21.22). Die Interpretation bei Hartnett (2017, 174) geht vielleicht etwas zu weit: „An organized house façade […] conspicuously signaled that, while frenzied chaos enveloped the street, tranquil order clothed its owner's affairs." Jüngst Opdenhoff 2021, 55 f.
173 Zur Gliederung der Wandgestaltung in vier Stile Mau 1882; seither ist die Literatur kaum zu überschauen; kurz resümierend Haug 2020, 7 f.

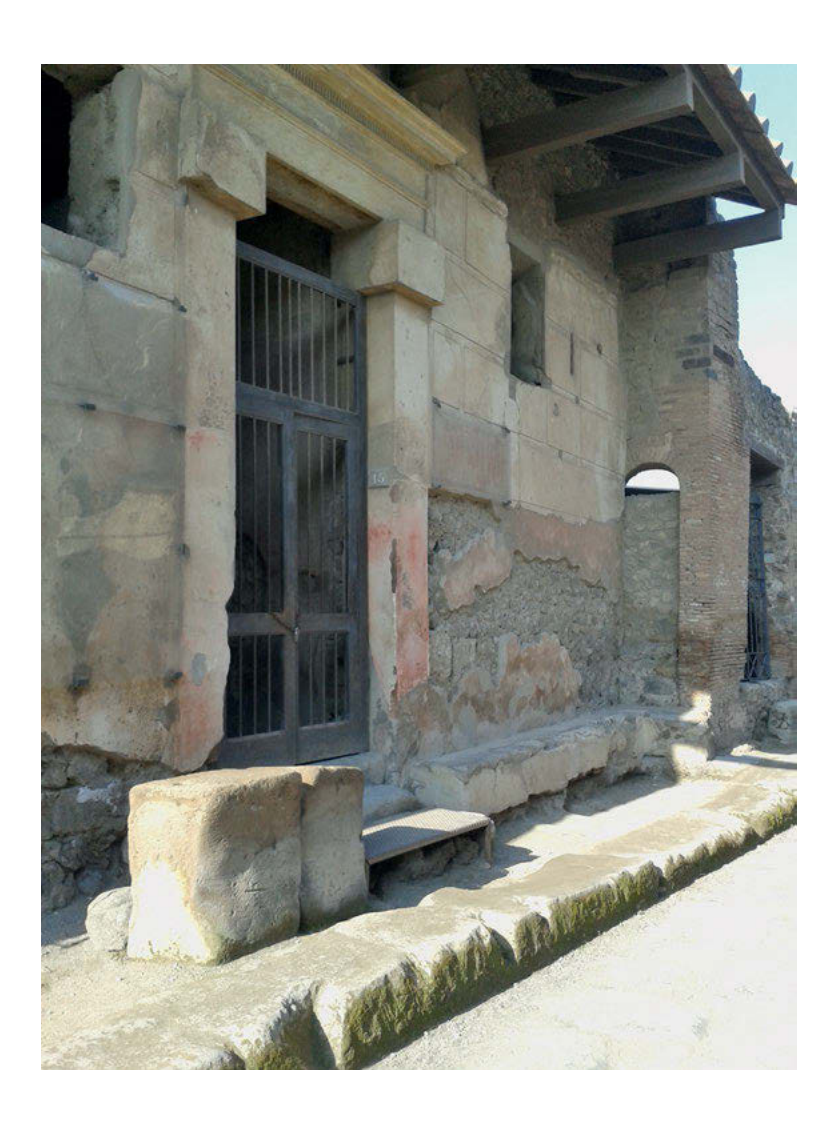


Abb. 29: Casa dei Ceii (I 6,15), Stuckfassade im ersten Stil

Abb. 29)[174]. Über einem nachträglich erneuerten Sockel in Cocciopesto folgt die Mittelzone mit dem charakteristischen, in Stuck ausgeführten Opus quadratum, das hier – vielleicht ebenfalls als Ergebnis einer Restaurierung – monochrom weiß ausfällt. Diese Form der Wandgestaltung suggeriert eine repräsentative Quaderbauweise, vermittelt dadurch den Eindruck von statischer Ordnung und baulicher Solidität – mithin von *gravitas* und *constantia*[175]. Durch die Anbringung von Dipinti auf dem Sockel wie auf den Stuckquadern wird dieser Effekt zumindest bis zu einem gewissen Grad wieder aufgehoben[176]. Fassaden, die sich mit dem zweiten Stil verbinden ließen, haben sich nicht erhalten – vielleicht hat man das ältere Design des ersten Stils, nunmehr in Malerei umgesetzt, beibehalten.

174 Michel (1990, 16–18. 66) verweist darauf, dass die Stuckfassade ein innen gelegenes Schlitzfenster der Küche (i) verdeckt, das zur Zeit des dritten Stils vermauert worden sei. Sie schließt daraus, dass es sich um eine nachträglich erneuerte Fassade handeln muss, sodass der Stuck frühestens in die Zeit des dritten Stils gehöre. Für eine Zuweisung zum ersten Stil, s. Spinazzola 1953, 130 f. 257 f. Abb. 183–185; Laidlaw 1985, 61 f.; PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6, 15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 407–413 Abb. 2–4; vgl. Helg 2018, 161–164 Kat. P03; Haug 2020, 123. Spinazzola (1953, 132) verweist darüber hinaus auf eine bei Fiorelli erwähnte, zu seiner Zeit jedoch schon verlorene, kolorierte Quaderfassade an der Via Consolare. In republikanische Zeit gehört wohl auch die Stuckfassade VII 2,51, vgl. PPM VI (1996) 814–835 s. v. VII 2, 51 (I. Bragantini) 815 Abb. 1–3.

175 Dazu Hartnett 2017, 169.

176 Varone – Stefani 2009, 63–68.



Abb. 30: Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16), Stuckfassade

Im Stadtbild besonders präsent ist ein horizontaler Zonen-Decor, der im dritten Stil eingeführt, aber vor allem in den Fassadengestaltungen des vierten Stils greifbar wird. Aufgrund dieser langen Verwendungsdauer dürfte dieses Design im späteren 1. Jh. n. Chr. als vertraut, wenn nicht gar als ‚zeitlos' wahrgenommen worden sein. Konstitutiv für diese Gestaltung ist die Gliederung in eine Sockel- und eine Hauptzone, die farblich voneinander abgesetzt sind. Dabei ist die Sockelzone entweder mit rötlich-pinkem (zugleich wasserfestem) Cocciopesto-Bewurf versehen[177] oder in dunklen Farbtönen (rot oder schwarz) gestaltet und damit optisch ‚schwerer', die Oberzone durch weiße bzw. gelb-weiße Farbgebung ‚leichter'[178]. Diese Logik wird auch dann gewahrt, wenn mit einem schwarzen Sockel eine rote Oberzone kombiniert ist[179]. Auch in dieser stark abstrahierten Form suggerieren Zonen-Decor und Farbordnung eine statische Bauordnung, eine Gliederung von Sockelzone und aufgehender Wand. Zugleich leistet das Design eine Betonung der Horizontalen, während Tür- und Fensteröffnungen eine vertikale Gliederung herstellen. An der langen Fassade der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16; **Abb. 30**), an einer Nebenstraße der Via Stabiana gelegen, ist ein hoher roter Sockel mit einer weißen Oberzone kombiniert. Durch die regelhafte Zweiteilung ergibt sich eine übersichtliche Rahmung des Straßenlebens. Entlang der Via dell'Abbondanza können auch mehrere Geschäfte durch ein solches Design zusammengeschlossen werden. So sind etwa der Imbiss der Asellina (IX 11,2)[180] und die östlich anschließenden Geschäfte IX 11,3 und IX 11,4 durch einen roten Sockel und eine weiß-gelbe Oberzone miteinander verbunden. Die Zusammengehörigkeit wird zudem durch ein durchgehendes Vordach betont (Abb. 66)[181]. Mutmaßlich handelt es sich

177 Fridell Anter 2011, 267; Lauritsen 2021, 129; Opdenhoff 2021, 54 f.
178 Overbeck – Mau 1884, 57; Fridell Anter 2011, 276. 282 f.; zu Parallelen auf Delos, s. Lauritsen 2021, 128.
179 Etwa im Bereich der Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5). Nur im Ausnahmefall ist die Ordnung invertiert, etwa bei der Casa Imperiale (II 1,10) mit roter Sockel- und schwarzer Mittelzone. Zu den Ausnahmen mit hellem Sockel und dunkler Oberzone gehören weiterhin: I 1,1; I 1,6–9; Südende der Via Stabiana; VI 9,1; Nordende der Via di Mercurio – s. Fridell Anter (2011, 287 f.), der damit – m. E. unplausibel – eine Funktion als Hospitium verbinden möchte.
180 Zur Ausstattung des Ladens, s. Holleran 2012, 138.
181 Spinazzola 1953, 51–53; Hartnett (2017, 270–274) mit dem Hinweis, dass in den Programmata Frauen als Unterstützerinnen von Kandidaten firmieren; für die Sockelgrundierung, s. Fröhlich 1991, 337 Kat. F67.



Abb. 31: Casa detta di Trebius Valens (III 2,1), Rekonstruktion der Stuckfassade (V. Spinazzola, 1953)

um einen einzigen Besitzer. An diesem Beispiel wird zudem deutlich, dass die opaken, weißen Oberzonen für Wahlwerbungen und Spieleankündigungen in Anspruch genommen wurden – vielleicht war eine solche Nutzung sogar intendiert[182].

Dieses einfache Zonen-Design konnte weiter ausdifferenziert werden. Dabei kehren einige Gestaltungsformen, die für Fassaden und Außenmauern allgemein als besonders passend erachtet wurden, immer wieder: in der Sockelzone das Zebramuster, in der Sockel- oder Mittelzone die Gliederung in Paneele, in der Mittel- bzw. Oberzone das Quaderdesign und das Schachbrettmuster. Alle vier Strategien dienen der Erzeugung von Aufmerksamkeit, lenken den Blick und organisieren die Fassade optisch. Der konkrete Effekt soll im Folgenden anhand von Beispielen diskutiert werden.

Unter den genannten aufwendigeren Formen ist die Gliederung in Paneele die häufigste – sie tritt an ca. 20 % der Fassaden auf[183]. Bei der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1; **Abb. 31**) folgt auf einen breiten schwarzen Plinthen-Streifen die in große, annähernd quadratische Paneele gegliederte Sockelzone: breite rote und schmale weiße Rahmenlinien fassen schwarze Flächen ein. Dadurch ergibt sich im Unterschied zum schlichten Zonen-Decor eine vertikale Rhythmisierung und parataktische Ordnung. Die hohe weiße Oberzone bleibt undifferenziert, ist jedoch wie die Sockelzone Träger von Dipinti[184]. Zur Betonung der Horizontalen trug zusätzlich ein breites Vordach bei[185]. Einen Sonderfall stellt der Fassadenabschnitt dar, der südlich an den Eingang VI 10,2 der Casa dei cinque scheletri anschließt. Auf eine in Quadrate mit Blumen und Sternen unterteilte

182 Ausführlich zur Frage, inwiefern die Hausbesitzer in die Anbringung von Dipinti involviert waren: Opdenhoff 2021, 12–14.
183 Opdenhoff 2021, 55.
184 Spinazzola 1953, 282 Abb. 313 Taf. 8; PPM III (1991) 341–392 s. v. III 2, 1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 343–345 Abb. 1–3; Varone – Stefani 2009, 232–240; Opdenhoff 2021, bes. 160–183. 249–262.
185 Spinazzola 1953, 51.





Abb. 32: Casa di Meleagro (VI 9,2), Ansicht und Rekonstruktion des Fassaden-Decors mit Zebrastreifen in der Sockelzone (M. T. Lauritsen, 2021)

Sockelzone folgt eine Mittelzone, in der vegetabile Kandelaber eine Gliederung in Paneele herstellen, in deren Zentrum kleine Tiervignetten (Steinbock?) erscheinen[186]. Diese filigrane Form der Wandgliederung erinnert an die Gestaltung von Innenräumen. Üblicherweise wird die Zonengliederung an Fassaden jedoch durch einfache Bänder hergestellt, figürliche Elemente bleiben aus. Offenbar rechnete man hier mit anderen Sehbedingungen als im Haus (s. u.).

Entlang der Via di Mercurio ist die Sockelzone der Casa di Meleagro (VI 9,2) durch einen Zebrastreifen-Decor belebt worden **(Abb. 32)**[187]. Der unruhige Schwarz-Weiß-Rhythmus mag nicht nur Aufmerksamkeit erregt, sondern an Steinmaserungen erinnert haben. In jedem Fall haben entsprechende Muster einen Effekt auf Passanten, deren Bewegung durch den unruhigen Wand-Decor beschleunigt wird[188].

Mitunter ist auch die Oberzone zum Träger ornamentaler Designs geworden. An der nach dem Erdbeben neu gestalteten Fassade der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7)[189] entlang der Via di Mercurio folgt auf den in Paneele gegliederten, hohen roten Sockel (H: 2 m) ein gemaltes weißes Quadermauerwerk **(Abb. 33a–b)**. Dieses im vierten Stil erneut beliebt gewordene Quaderdesign orientiert sich an den Tuffquaderfassaden sowie der altertümlichen Ästhetik des ersten Stils[190] und ruft die mit diesen Fassaden assoziierten atmosphärischen Werte (*gravitas*, *constantia*) auf. Doch es ist nicht mehr wie im ersten Stil in plastischem Stuck realisiert und polychrom belebt, sondern in Malerei angegeben und monochrom weiß belassen. Im Fall der Casa dei Dioscuri sind die Fugen blau gefasst, während die Quaderspiegel mit floralen Motiven ornamentiert sind und dadurch den strengen Fassadenaufbau mit verspielten Elementen anreichern. Ein rot-blau gefasster Lotus-Palmetten-Stuckfries schließt die Wand nach oben ab. In Bezug auf dieses Grunddesign sind zu Seiten des nördlichen Eingangs (VI 9,6) figürliche Bildelemente angebracht – links der Tür sind es Fortuna und der eilende Mercur[191]. Es handelt sich um ein auch sonst beliebtes Prinzip, gerade

186 Lauritsen 2021, 126; Lauritsen (im Druck), Abb. 13.
187 Lauritsen 2021, 130 mit Abb. 7.
188 Mit Literatur Helg 2018, 234–237 Kat. P28.
189 Der südwestliche Bereich ist nach dem Erdbeben völlig neu errichtet worden, sodass das gesamte Fassadendesign nacherdbebenzeitlich anzusprechen ist, s. Spinazzola 1953, 133 f. mit Abb. 156; Richardson 1955, 110; Eschebach 1993, 191; Hartnett 2017, 107; Helg 2018, 240–243 Kat. P30; Lauritsen (unpubl.).
190 Fridell Anter 2011, 278 f.; Hartnett 2017, 169 f.; ausführlich zur Fassade Lauritsen (im Druck).
191 Lokalisierung rechts der Tür: Eschebach 1993, 191; Fröhlich 1991, 321 Kat. F39; jüngst für eine Lokalisierung linker Hand plädierend: Lauritsen (im Druck).





Abb. 33a–b: Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7), Fassade; a: Rekonstruktion (Gebrüder Niccolini, 1854); b: Ansicht

die Eingänge unter göttlichen Schutz zu stellen (s. u.). An den untergeordneten Fassaden im Süden und Westen ist das zweizonige Design auf eine einfache rote Sockel- und eine weiße Mittelzone reduziert. Dadurch wird einerseits eine Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenseiten vorgenommen, andererseits macht das übergreifende Zweizonen-Design die Ausdehnung des Hauskomplexes erfahrbar[192].

Neben dem Quaderdesign schätzte man in den letzten Jahrzehnten der Stadt auch Schachbrettmuster für die Gestaltung der Mittel- und Oberzonen. An der Via dell'Abbondanza sind der Hauseingang von M. Fabius Ululitremulus (IX 13,5) und die flankierenden Taberna-Eingänge (IX 13,4 und IX 13,6) durch einen gemeinsamen dunkelroten Sockel miteinander verbunden, an den sich eine Mittel- und Oberzone mit auffälligem Schachbrettmuster anschließt **(Abb. 34)**[193]. Es überführt die polychrome Quaderordnung des ersten Stils in ein kleinteiliges, unruhiges Flächenornament. Auch hier wird das ornamentale Setting durch figürliche Bilder ergänzt: Hauseingang IX 13,5 wird von Romulus, der ein Tropaion schultert, sowie von Aeneas, Ascanius und Anchises flankiert[194]. In Bezug auf das Gesamtdesign rücken diese Bildelemente jedoch geradezu in den Hintergrund[195].

Betrachten wir die verschiedenartigen Fassadengestaltungen nun in ihrem urbanistischen Zusammenhang. Das Schema von roter Sockel- und weißer Oberzone ist derart dominant, dass es als Charakteristikum von Straßenfassaden angesprochen werden kann[196]. Dies impliziert, dass sich Fassaden mit schwarzer Sockelzone besonders abgehoben haben müssen. Sie sind nicht auf ein bestimmtes Stadtareal beschränkt[197]. Relativ selten sind auch ‚unruhige' und somit auffällige

192 So Hartnett 2017, 176.
193 Spinazzola 1953, 147–149 mit Abb. 180–182 Taf. 10; Fröhlich 1991, 340 f. Kat. F72; PPM X (2003) 357–360 s. v. IX 13, 5, Fullonica di Ululitremulus (V. Sampaolo) 358–360 Abb. 1–4; Varone – Stefani 2009, 468–472.
194 Beard 2008, 52.
195 Beard (2008, 52) allerdings postuliert, diese Darstellung im Straßenraum präge die Wahrnehmung Pompejis als ‚römische Stadt'.
196 Eine Zusammenstellung von Fassadendesigns für die besser erhaltenen Straßenzüge der Via di Mercurio, Via dell'Abbondanza (Ost) und Via Stabiana bei Fridell Anter 2011.
197 Bei Fridell Anter (2011) sind für die Via di Mercurio, Via dell'Abbondanza (Ost) und Via Stabiana gelistet: schwarze Orthostaten bei II 2,4; III 2,1; IX 13,1–3; alternierend schwarze und rote Orthostaten bei I 7,5; VI 14,21–25; als ‚dunkel': I 3,8–10; VI 7,22–23; VI 9,4–5; VI 8,19–20.

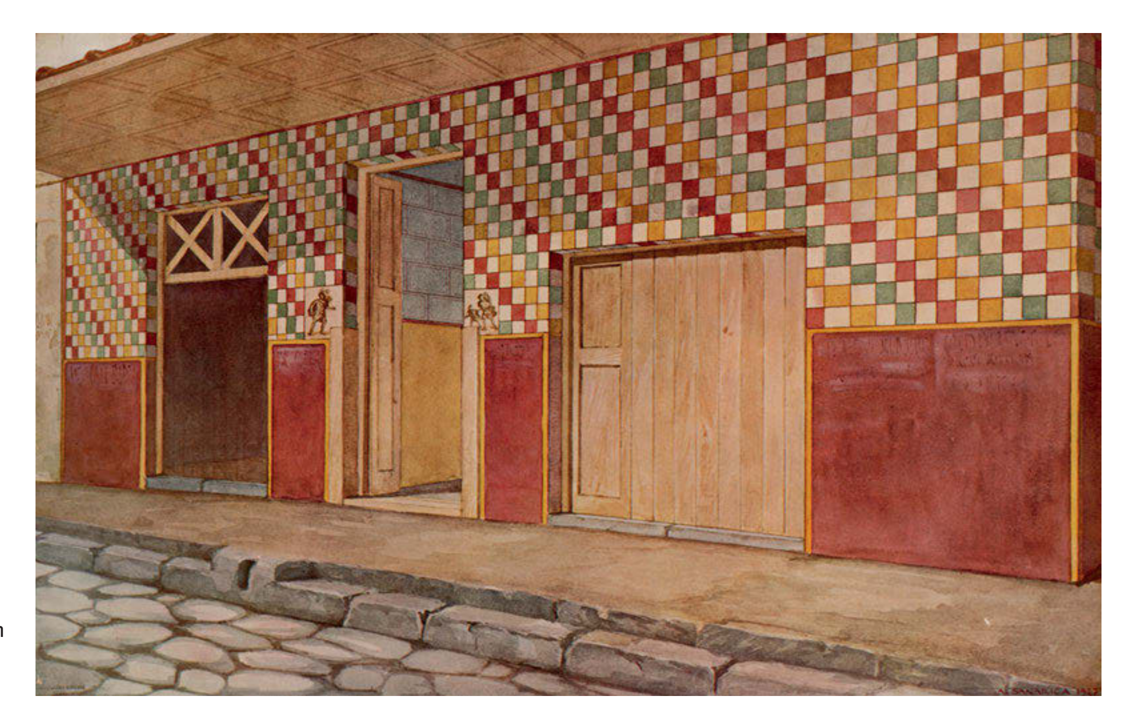


Abb. 34: Haus und Tabernae des M. Fabius Ululitremulus (IX 13,4–6), Rekonstruktion der Stuckfassade mit Schachbrettmuster und den kleinen Bildfeldern, die Romulus sowie Aeneas, Ascanius und Anchises zeigen (V. Spinazzola, 1953)

Ornamentmuster **(Abb. 35)**: Zebrastreifen in der Sockelzone und Schachbrettmuster in der Oberzone. Sie wurden gezielt an prominenten Stellen, d. h. an den größeren Straßenachsen, und in der Tendenz, aber keineswegs ausschließlich, an größeren Häusern eingesetzt[198].

Die Casa di Meleagro (VI 9,2) mit ihrem **Zebrastreifen-Decor** in der Sockelzone befindet sich an der Via di Mercurio. An der Via dell'Abbondanza folgt auf die Taberna I 11,3 mit einem Zebrastreifen-Sockel[199] der auffällige Eingang der Casa dell'Augustale (II 2,4), der von einem Zebrastreifen-Decor eingefasst ist[200], sowie der (auch durch seinen erhöhten Gehweg herausgehobene) Eingang zum Badekomplex der Iulia Felix (II 4,6), an dem sich der Zebrastreifen-Decor in der Sockelzone mit Paneelen in der Mittelzone verbindet[201]. An der für den Innenstadtverkehr wichtigen Straße, die durch die Altstadt führt (Vicolo dei Soprastanti/Via degli Augustali), setzte ein weiterer Hausbesitzer auf einen Zebrastreifen-Sockel (VII 7,19). Auch an einer von hier nach Süden abzweigenden Nebenstraße erhielt eine Fassade Zebrastreifen in der Sockelzone (Bereich VII 7,23)[202]. Im Fall von II 8,2 handelt es sich um ein an der Via di Nocera, direkt am Stadtausgang gelegenes Haus[203]. Doch kam diese Gestaltung durchaus auch an Nebenstraßen zum Einsatz. In unauffälliger Lage, am Vicolo di Tesmo, befindet sich das Haus IX 6,4–5[204]; die im Inneren recht aufwendig gestaltete Casa di M. Lucretio Frontone (V 4,a) liegt am gleichnamigen Vicolo[205]. In beiden Fällen ist die Front durch ein Zebramuster akzentuiert.

198 Eine Zusammenstellung des Zebrastreifen-Decors bei Lauritsen 2021, 134 Tab. 1. Die Mehrzahl der mit Zebrastreifen versehenen Fassaden gehören zu den oberen 50 % der Wohneinheiten (Lauritsen 2021, 133).

199 Varone – Stefani 2009, 140 f.

200 Dies lassen die Grabungsfotos vermuten; Spinazzola (1953, Taf. 8) allerdings gibt schwarze Paneele an, darüber eine weiße Mittel- und Oberzone; zu den Inkongruenzen, s. PPM III (1993) 109–111 s. v. II 2, 4 (M. de Vos) 110 f. Abb. 1. 2.

201 PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 187 f. Abb. 1. 3.

202 Wiedergegeben im Plastico di Pompei, Beobachtung Taylor Lauritsen (unpubl.).

203 Wiedergegeben in Altfotografien, Beobachtung Taylor Lauritsen (unpubl.).

204 Das Haus besaß offenbar zunächst einen Zebrastreifen-Sockel, bevor es infolge einer Renovierung mit einem Sockel in Opus signinum und einer darüber anschließenden Rauputz-Schicht versehen wurde; s. Jørgensen 1895, 21; Danmarks Kunstbibliotek, Inv. 53866. Zum späteren Decor, s. PPM IX (1999) 747–764 s. v. IX 6, 4–7 (V. Sampaolo) 748 f. Abb. 1. 2; vgl. Lauritsen (unpubl.).

205 Siehe DAI Neg. 1931.1079.

Das **Schachbrettmuster** ist an Fassaden etwas seltener. Mit der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.],22) hat ein prominentes Hanghaus ein großformatiges Schachbrettmuster erhalten[206]. In anderen Fällen handelt es sich um bescheidene Einheiten, jedoch in prominenter Lage. Dies gilt für Haus und Werkstatt des M. Fabius Ululitremulus (IX 13,4–6) an der Via dell'Abbondanza, für das Haus IV 2,1 mit einem Balkon, der auf Pfeilern mit Schachbrettmuster aufliegt, an der Via di Nola sowie für die Bar VI 1,5 an der Via Consolare, deren Eingang mit einem Schachbrettmuster (über rotem Sockel) aufgewertet wurde[207]. Während in diesen Fällen das auffällige Design mit einem großen Publikum rechnen kann, liegt der Hauseingang VI 7,6, dessen Türpfosten mit einem Schachbrettmuster versehen sind, im unscheinbaren Vicolo di Mercurio[208].

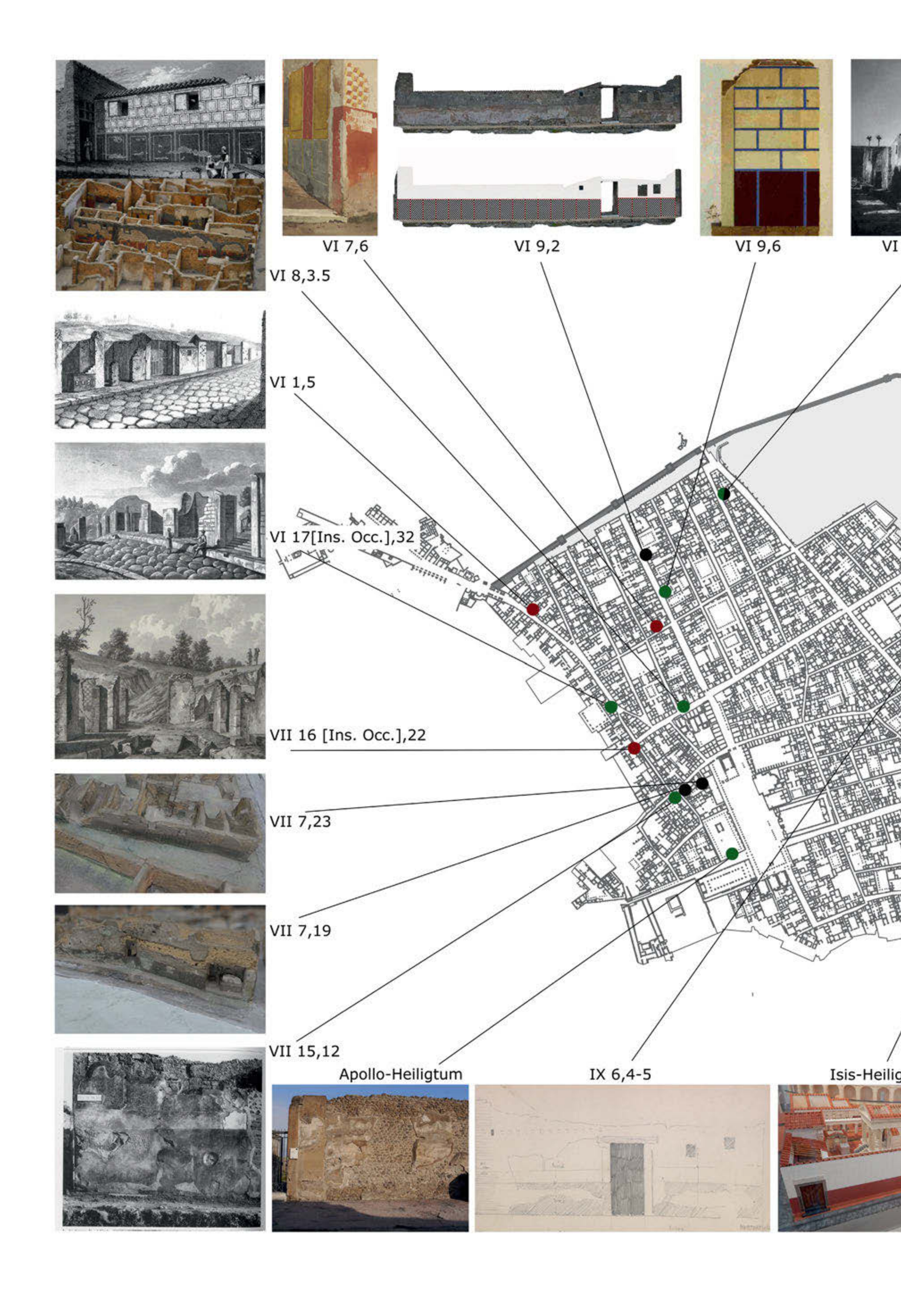
Dass Zebra- und Schachbrettmuster auch in Nebenstraßen zur auffälligen Abgrenzung von Hauseinheiten genutzt wurden, bestätigt sich an der Südseite der Insula IX 5. Der Besitzer von Haus IX 5,6.17 entschied sich für ein Schachbrettdesign (IX 5,17), das Nachbarhaus IX 5,14–16 war in der Sockelzone mit Zebrastreifen versehen[209].

Die Imitation von **Quadermauerwerk** wurde für die Außenfassade von zwei Tempelbauten genutzt – die Südfassade des Apollo-Heiligtums und die Nordfassade des Isis-Heiligtums. Darüber hinaus verbindet sich dieses Design in der Tendenz – ähnlich wie ursprünglich die Tuffquaderfassaden – mit größeren Häusern und kommerziellen Räumen (Abb. 35). Im Fall der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3; Abb. 69) an der Via dell'Abbondanza und der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7; Abb. 33a–b) an der Via di Mercurio sind es Häuser, die dadurch ihren sozialen Anspruch zur Schau stellen. Ähnliches gilt für Haus VI 17 [Ins. Occ.],32 an der Via Consolare. An den von kannelierten Pilastern eingefassten Eingang schließen sich nur in Ritzung angegebene Quader an[210]. Am ‚Altstadtring' im Bereich des Vicolo dei Soprastanti, ist es mit VII 15,12 jedoch ein ausgesprochen kleines Haus, das sich dieser Formel bedient: Im Plastico gut zu erkennen ist der in Paneele gegliederte Sockel, darüber die weiße Quaderzone[211].

Doch ist auch dieses Design nicht auf Hauptstraßen beschränkt. Im Fall der Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5) öffnen sich der Haupteingang und Tabernae auf die Via delle Terme, während an der langen, weitgehend geschlossenen Westfassade der Sockelbereich durch gelbe Bänder in rote Paneele gegliedert ist und darüber ein weißes Quadermauerwerk anschließt[212]. Auch bei der Villa der Iulia Felix ist es die westliche Nebenfassade (Bereich II 4,11), an der über einem roten Sockel ein gemaltes Quaderdesign erscheint, während man an der Hauptfassade auf ein Zebrastreifen-Design setzte[213]. In beiden Fällen handelt es sich um prominente Gebäude, die an ihren langen, geschlossenen Nebenfassaden durch das auffällige Design auf ihre Ausdehnung aufmerksam machen. Im Fall von VI 16,26–27 handelt es sich um ein großes Haus am eher unscheinbaren Vicolo dei Vettii, bei dem gleich zwei auffällige Designs – ein Zebrastreifenmuster in der Sockelzone, ein Quaderdesign in der Oberzone – miteinander kombiniert wurden. Die Fassade erweckte dadurch einen geradezu herrschaftlichen Eindruck und machte die abgeschiedene Lage wieder wett[214]. An der Via di Castricio, die durch eine Reihe einfacher Fassadengestaltungen gekennzeichnet ist (s. u.),

Abb. 35, siehe Seite 56/57: Kartierung auffälliger Fassaden-Designs: Zebramuster (schwarz), Schachbrettmuster (rot), Quadermauerwerk (grün)

206 Mazois 1824, Taf. 55; Lauritsen 2021, 131.
207 Hamilton 1777, Taf. 14; Piranesi 1804, Taf. 13; andere Zuweisung bei Lauritsen 2021, 131: als Casa delle Vestali (VI 1,7).
208 Vgl. Aquarell von L. Bazzani; London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2058–1900.
209 Vgl. Aquarell von L. Bazzani; Neapel, NM 139477; weiterhin der Plastico di Pompei, s. Fridell Anter 2011, Abb. 3.
210 Für Abbildungen zu VI 17 [Ins. Occ.],32, s. <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2017%2032.htm> (01.06.2022).
211 Ohne Verweis auf den Plastico, s. PPM VII (1997) 817–823 s. v. VII 15, 11 (V. Sampaolo) 818 Abb. 1 (andere Nummerierung als bei Morichi 2017, dort als VII 15,12).
212 Ausführlich Lauritsen 2021, 124–127 mit Abb. 3.
213 PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 189 Abb. 4.
214 PPM V (1994) 890–929 s. v. VI 16, 26 (V. Sampaolo) 891 Abb. 1; vgl. Lauritsen 2021, 133. 135 Abb. 10 rechts.


VI 7,6
VI 9,2
VI 9,6
VI
VI 8,3.5
VI 1,5
VI 17[Ins. Occ.],32
VII 16 [Ins. Occ.],22
VII 7,23
VII 7,19
VII 15,12
Apollo-Heiligtum
IX 6,4-5
Isis-Heilig



16,26-27
V 4,a
IV 2,1
IX 5,14-16
IX 5,17
II 4,6
II 2,4
II 4,11
I 15,1
II 8,2
I 11,3
tum
IX 13,1-3
IX 13,4-6

muss sich das gemalte Quaderdesign an der Hauptfassade von Haus I 15,1 besonders von der umgebenden Bebauung abgehoben haben[215].

Die atmosphärische Wirkung der auffälligen Fassadendesigns ergibt sich offensichtlich sehr maßgeblich aus dem Kontext: Ein Schachbrettmuster, das auf einen Türpfosten beschränkt ist, akzentuiert allein den Eingang, während es in anderen Fällen zum unruhigen Flächenornament wird; ein Quadermauerwerk entfaltet nur an einem prominenten Stadthaus eine herrschaftliche Wirkung. Hier wird besonders deutlich, wie sich atmosphärische Qualitäten aus dem Zusammenspiel verschiedener Parameter ergeben.

Alle Designs – selbst die besonders reduzierte und abstrahierte Form des Zweizonen-Decors – verweisen auf den statischen Aufbau der Wand. Am konkretesten kommt dies in der Darstellung von Orthostaten in der Sockelzone und von Quadermauerwerk in der Mittel- und Oberzone zum Ausdruck. Dabei verleihen alle Designs der Fassade eine geschlossene, undurchdringliche Wirkung, kommunizieren die Abgeschlossenheit eines Gebäudekomplexes nach außen[216]. Die Häuser besitzen somit gerade keine ‚permeable' Außenhaut, der Einblick bleibt auf den (hoch regulierten) Türdurchgang beschränkt[217]. Dass gemaltes Quadermauerwerk in den letzten Jahren der Stadt auch für die Außenwände von Tempelcellae und Stadttoren Verwendung fand[218], bestätigt diese Deutung.

Weiterhin verbindet die Gestaltungsformen, dass sie schlicht ausfallen. In besonderem Maße gilt dies für den einfachen Zweizonen-Decor, aber selbst die aufwendigeren Designs, die auf eine Paneelgliederung, Mauerwerksangaben, Schachbrett- oder Zebramuster zurückgreifen, sind in ihrem Aufwand – gemessen an Innenraumdekorationen gehobener Häuser – ausgesprochen reduziert. Wenn Zebramuster doch einmal in Innenräumen auftreten, so an untergeordneter Position, d. h. häufig in Sockelzonen von Korridoren[219]. Schachbrettmuster waren als Decor von Hofbereichen beliebt, während sich schlichte Paneelgliederungen in einfachen häuslichen Räumen sowie auch in Läden finden. An den Fassaden verbinden sich die unruhigen Muster – Schachbrett und Zebrastreifen – mit den unterschiedlichsten Komplexen, während die Quaderimitation in der Tendenz eher an größeren Häusern auftritt. Doch geht es in all diesen Fällen offenbar nicht um die Zurschaustellung von Prunk, sondern um die Erzeugung von Aufmerksamkeit.

Sicher sind diese Gestaltungsformen in Abhängigkeit von den Wahrnehmungsbedingungen in der Straße gewählt worden: Durch den Verzicht auf visuelle Komplexität ist der Fassaden-Decor schnell zu überblicken, mithin auf eine flüchtige Wahrnehmung ausgelegt, wie sie im Straßenraum

215 Ausführlicher zum Kontext, s. o. S. 45 f. Anm. 163.
216 Haug (2020, 128. 521–523) mit Hinweis auf die Geschlossenheit der Hausfassaden, die mit den weiten und hohen, jedoch regulierbaren Eingängen kontrastieren (unter Verweis auf weitere Literatur); Hartnett (2017, bes. 159) diskutiert folgende drei – für Häuser spezifische – Beweggründe für die „aesthetic of austerity": „the potency of restraint in elite comportment and self-presentation, the paradoxical capacity of decorative severity to help houses stand out, and the cachet of public standing carried by the few architectural elements used on house façades."
217 Lauritsen 2021, 136–138.
218 Zu Stadttoren mit einer an den ersten Stil erinnernden Verstuckung, s. Laidlaw 1985, 308; zu den Tempelfassaden, s. PPM VII (1997) 286–303 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 289 Abb. 3; PPM VII (1997) 305–311 s. v. VII 8, 1, Tempio di Giove (V. Sampaolo) 307 Abb. 2. 3; PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 786–789 Abb. 88. 92. 95. 97. 98.
219 In Villa A von Oplontis etwa in den Korridoren (A) und (B) sowie im Peristyl (32) – hier allerdings auch in der zentralen Zone. Vollständige Zusammenstellung der Zebrastreifen in Oplontis bei Goulet 2001–2002, 75–83; Laken 2003, 168. 185. Das Peristyl von Oplontis mit seinem Zebrastreifen-Decor hatte De Franciscis (1975, 56) als Sklaventrakt angesprochen, sodass in der Folge diese Decor-Form als besonders ‚einfach' angesehen wurde (etwa Jashemski 1979, 290); zu Recht kritisch Goulet 2001–2002, 54 f.; Cline 2014; Evert Rauws 2015–2016, 53 f.; Goulet (2001–2002, bes. 54. 58); Laken (2003, 169 f.) und Cline (2014, 568 f.) mit dem Hinweis, dass das Muster Marmorqualitäten in Erinnerung ruft, mitunter allerdings in extrem abstrahierter Form. Zur Diskussion auch Lauritsen 2021, 132 f.

vorauszusetzen ist[220]. Dadurch verleihen sie den Straßen Ordnung, Übersichtlichkeit, Einheitlichkeit und in den hellen, warmen Farben auch Freundlichkeit.

All dies impliziert aber auch, dass an den Fassadenmalereien die sozialen Qualitäten der dahinterliegenden Häuser nur bedingt ablesbar waren[221]. Große und im Inneren reich ausgestattete Häuser konnten eine schlichte rot-weiße Zonengliederung erhalten, sogar nur weiß getüncht sein, während kleine Wirtschaftseinheiten, Werkstätten und Kleinsthäuser durch auffällige Gestaltungsformen auf sich aufmerksam machen konnten. Die besonders auffälligen Obergeschosse mit Pfeilerstellung (Cenacula) gehörten zu auffällig kleinen Wohneinheiten (s. u., Abb. 68)[222]. Die Fassadendesigns visualisierten folglich nicht nur eine geschlossene, opake Oberfläche, sondern verbargen auch häuslichen Luxus und Ärmlichkeit gleichermaßen hinter standardisierten Designs[223].

Fassadenbilder: Laren, Götter, Phalli, Handwerker und Gladiatoren

Dass das Design der Hausfassaden meist aus Farbbändern bestand, begünstigte die Inanspruchnahme – insbesondere der hellen Oberzonen – als Bild- und Schriftträger. Es sind diese figürlichen Darstellungen und Schriftzüge, die als semantisch dichte Elemente in besonderer Weise die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zogen und atmosphärisch wirksam wurden. Wieder sind es vornehmlich die Fassaden entlang der Hauptstraßen, die durch diese Elemente aufgewertet wurden. Atmosphärisch aufgeladen war bereits der Stil der Fassadenbilder. Unabhängig vom Thema wurde für die Bilder, die mit einer Ausnahme in das 1. Jh. n. Chr. gehören, ein präsentativer, leicht verständlicher und damit auch im Vorübergehen rezipierbarer Stil gewählt[224]. Auf komplizierte Perspektiven wurde zugunsten einer Bedeutungsgröße verzichtet, überhaupt waren die Darstellungen auf wenige, durch Attribute meist eindeutig identifizierbare Akteure zugeschnitten. Nicht nur das übergreifende Design, sondern auch die figürlichen Bilder waren somit auf eine rasche Lesbarkeit hin ausgelegt. Dabei kommt ein recht enges Spektrum an Themen zur Darstellung: Laren und Götter, Phalli, vereinzelt auch Bilder von Händlern, Handwerkern und Gladiatoren. Betrachten wir diese im Folgenden etwas näher.

Die rituellen Bilder, die meist pauschal als **Larenbilder** angesprochen werden, verbinden sich meist mit einem (Laren-)Altar, sie können aber auch für sich stehen, ohne auf eine rituelle Installation Bezug zu nehmen (Abb. 15). Dabei zeigt der Vergleich der elf erhaltenen (bzw. dokumentierten) rituellen Bilder, dass sie keinem einheitlichen Schema folgen[225]. Zwar treten immer wieder

220 Im Fall des Zebrastreifen-Decors wird dies zusätzlich dadurch unterstrichen, dass er sonst auch häufig in Korridoren auftritt; s. dazu Goulet 2001–2002, 58; Laken 2003, 172 f.; Evert Rauws 2015–2016, 54.
221 Zwar hat Hartnett (2017, 172–179) zu Recht darauf hingewiesen, dass durch den Fassaden-Decor und die Gehweggestaltung die Größe der Besitzeinheit sichtbar wurde und dass auch einzelne nobilitierende Elemente zum Einsatz kommen konnten: Von einem repräsentativen Anspruch künden Breite und Höhe des Eingangs, aufwendige Kapitelle und ein ansprechender Gehweg-Decor. Das Fassadendesign selbst korreliert jedoch nur bedingt mit der Größe eines Hauses bzw. dem sozialen Rang seines Besitzers.
222 Haug 2020, 399; anders Fridell Anter 2011, 285 f.
223 Als Ausdruck der sozialen Selbstbeschränkung: Hartnett 2017, 158–164.
224 Fröhlich (1991, 194) benennt die Charakteristika: „der neutrale Hintergrund, die flächenparallele Anlage der einzelnen Figuren und Bildelemente, die parataktische oder symmetrische Kompositionsweise und die Vorliebe für strenge Frontal- und Profilansichten"; zur Terminologie: Hölscher 2012, bes. 29–44; ähnlich von Hesberg 2012; zur Datierung: Fröhlich 1991, 33. Zur leichten Lesbarkeit Bielefeld (1966–1967) mit Blick auf die Ara Pacis; Brilliant (1967, 144 f.) diskutiert für den Bogen des Septimius Severus die Abhängigkeit von Bildformel, Bildgröße und Einbindung in einen architektonischen Kontext (Bogen).
225 Fröhlich 1991, 351 mit Zusammenstellung: I 11, Westfassade; I 11, Ostfassade; II 2, Nordwestecke; III/IV; V 1 oder V 2; VII 1, Westfassade; VII 7,21; VIII 3, Ostfassade; IX 7,20; IX 11,1; IX 12,7. Er diskutiert die ikonographischen Varianten ausführlich; vgl. knapp auch Giacobello 2008, 106 f.

ähnliche Bildelemente auf: zuvorderst die auf den Ort bezogenen Kultempfänger – Schlangen, die ortsgebundenen Laren und der Genius Loci[226] –, mitunter auch weitere oder andere Götter[227] sowie das Kultpersonal. Keines dieser Elemente ist jedoch konstitutiv. Die Laren sind häufig, aber nicht immer dargestellt[228], auch eine oder zwei Schlangen gehören zum Standardrepertoire, ohne zwingend vorkommen zu müssen[229]. Fünf Mal ist der Genius dargestellt[230], in zwei Bildern treten die zwölf Götter hinzu[231]. Fast allgegenwärtig ist das Kultpersonal – in vier Fällen sind die Vicomagistri mit Tibicen, in zwei weiteren ohne Tibicen dargestellt, einmal ist es nur ein Tibicen[232]. Bei aller Vielfalt fällt allerdings auf, dass an den Straßenheiligtümern die Gottheiten des Ortes verehrt wurden und Akteure aus der räumlichen Nachbarschaft für den Kult verantwortlich waren. Altäre, Bilder und Riten können damit als Form eines lokalen ‚placemaking' verstanden werden[233]. Betrachten wir drei Larenbilder näher, die ein Passant entlang der Via dell'Abbondanza in kurzen Abständen nacheinander angetroffen hat, um die spezifischen Akzentsetzungen nachzuvollziehen: Altar IX 11,1, den Altar rechts des Zugangs zur Taberna IX 12,7 sowie, wenige Meter weiter nach Osten, auf der gegenüberliegenden Straßenseite, ein Gemälde an der Nordwestecke der Insula I 11.

Mit dem Altar bei IX 11,1 verbinden sich vier rituell-religiöse Bilder, die auf verschiedene Phasen zurückgehen (**Abb. 36**. 66)[234]. In der letzten Phase nimmt sich das Ensemble wie folgt aus. 1) Unmittelbar oberhalb des gemauerten Altars nähert sich auf der Fassadenrückwand eine Schlange einem kleinen gemalten Altar mit Opfergaben. Die Schlange als Kultempfänger und der Altar werden szenisch aufeinander bezogen. Zugleich begleitet der gewundene Schlangenkörper die Bewegung der Straßenakteure hin zum Altar. 2) Darüber opfern, auf einer eigenen Standlinie, vier Vicomagistri an einem Altar. Die Szene wird von Laren flankiert, deren gesteigerte Größe ihre Bedeutung anzeigt. Ihre leichte, tänzelnde Bewegung macht sie zu aktiven (gewissermaßen exemplarischen) Kultteilnehmern, die zugleich als Kultempfänger in Erscheinung treten. Der gemauerte Altar wird folglich durch gleich zwei Altardarstellungen ‚vervielfacht'. Einmal jedoch liegt der Fokus auf der Schlange, einmal auf dem Kultpersonal und den Laren. Mehrere darunterliegende Putzschichten zeigen ebenfalls die Vicomagistri (mit Namensbeischriften) und die Laren – das Bildkonzept wurde offenbar nicht grundlegend verändert, aber fortwährend aktualisiert. Links von diesem Ensemble schließt sich eine Aedicula-Darstellung mit zwei Registern an, die zu einer älteren Ausmalungsphase (um 20 v. Chr.) gehört. 3) Im unteren Register, mithin auf ‚Augenhöhe' mit den menschlichen Priestern

226 Die Malereien (auch jene ohne Altar) zusammengestellt bei Fröhlich 1991, 306–341; vgl. Haug 2017, 96 Abb. 1; Fröhlich (1991, 34 f. 50. 58 f.) zur Deutung.
227 Fröhlich 1991, 34 f.
228 Sie fehlen bei VI 1 (Flower 2017, 151 Abb. II.21), VII 7,21 (Fröhlich 1991, 328 Kat. F52), VIII 3 (Fröhlich 1991, 330 Kat. F60 Taf. 60, 3).
229 Sie fehlen bei II 2, Nordwestecke (Fröhlich 1991, 312 Kat. F17); VII 1, Westfassade (Fröhlich 1991, 324 Kat. F44); VII 7,21 (Fröhlich 1991, 328 Kat. F52).
230 I 11, Ostfassade (Fröhlich 1991, 309 Kat. F8); VII 7,21 (Fröhlich 1991, 328 Kat. F52); IX 7,20 (Fröhlich 1991, 335 Kat. F65); IX 11,1 (Fröhlich 1991, 335 Kat. F66); IX 12,7 (Fröhlich 1991, 339 Kat. F71).
231 VIII 3, Ostfassade (Fröhlich 1991, 330 Kat. F60 Taf. 60, 3); IX 11,1 (Fröhlich 1991, 335 Kat. F66); um einen Sonderfall handelt es sich bei VI 1 – der Kult scheint auf eine einzelne Gottheit bezogen (Flower 2017, 151 f.).
232 Vicomagistri und Tibicen: II 2, Nordwestecke (Fröhlich 1991, 312 Kat. F17); III/IV (Fröhlich 1991, 315 Kat. F24); V 1 oder V 2 (Fröhlich 1991, 317 Kat. F29); IX 11,1 (Fröhlich 1991, 335 Kat. F66); ohne Tibicen: VII 1, Westfassade (Fröhlich 1991, 324 Kat. F44); IX 12,7 (Fröhlich 1991, 339 Kat. F71 Taf. 58, 2); nur Tibicen: IX 7,20 (Fröhlich 1991, 335 Kat. F65).
233 Zum Zusammenhang von Örtlichkeit und Zugehörigkeitsgefühl, s. Healey 2002; zum Konzept des ‚placemaking' für einen archäologischen Kontext, die Bestattungen im Suburbium Roms, jüngst Lätzer-Laser 2022, bes. 146 f.
234 Spinazzola 1953, 175–185 mit Abb. 215–217 Taf. 18; Fröhlich 1991, 335 f. Kat. F66; PPM X (2003) 161–166 s. v. IX 11, 1, Ara compitale e Affresco dei Dodici Dei (V. Sampaolo) 163–165; mit einer kontextuellen Analyse der gesamten Straßenkreuzung Hartnett 2017, bes. 263–269; vgl. weiterhin Eschebach 1993, 445; Van Andringa 2000, 57 f. Nr. 16 Abb. 17. 18; Varone – Stefani 2009, 417–421; Flower 2017, 155. Zu den Namensbeischriften: CIL IV 7855.



Abb. 36: Larenaltar IX 11,1 an der Via dell'Abbondanza, Rekonstruktion des Gesamtsettings (V. Spinazzola, 1953)

und Kultteilnehmern, wird ein Genius in großem Format von den Laren flankiert. Dieser Bereich wurde nachträglich von Programmata überdeckt[235]. 4) Darüber präsentieren sich, auf einer eigenen Standlinie, gewissermaßen in einer konzeptionell anderen Sphäre, die zwölf Götter. Der visuelle Fokus aller Bilder liegt auf der Inszenierung von Ritus und Sakralität, doch die spezifischeren Aussageintentionen haben sich im Laufe der Zeit verändert. Zunächst stand das Verhältnis von den Laren und den zwölf Göttern im Fokus, bevor zu einem späteren Zeitpunkt die priesterlichen Akteure ins Bild rückten[236].

Ziehen wir die anderen beiden Beispiele hinzu, so wird deutlich, dass auch synchron, in der letzten Phase der Stadt, ganz unterschiedliche Gestaltungsformen gleichzeitig möglich waren. Der gegen die Fassade von Taberna IX 12,7 **(Abb. 37)** gesetzte Altar ist allseitig verstuckt und stellt in seiner Bebilderung die Opfergaben konkret vor Augen: Im Westen wird ein Wurstspieß gezeigt, im Süden ein Schweinskopf im Profil nach links und im Osten drei Würste am Haken, die links von einem Kohlebecken und rechts von einem weiteren Wurstspieß flankiert werden[237]. Ein großes Schlangengemälde füllt die Sockelzone zwischen Taberna-Eingang und Altar. Oberhalb des Altars sind vier Vicomagistri und ein Tibicen an einer Opferhandlung beteiligt[238]. In der darüber anschließenden Mittelzone ist direkt neben dem Eingang ein kleines quadratisches Bildfeld mit der Darstellung eines Gladiatorenkampfes platziert, während sich das anschließende Rechteckfeld mit dem Genius, der eine Libation darbringt, und flankierenden Laren thematisch wieder auf den Altar bezieht. Genius und Laren sind gleichermaßen als Kultteilnehmer und Kultempfänger aufgefasst. An diesem aus vier Bildfeldern bestehenden Ensemble wird deutlich, wie zu religiösen Darstellungen nahtlos andere Decor-Inhalte hinzutreten konnten und damit zur Unverwechselbarkeit

235 Erhalten ist CIL IV 7856; Spinazzola 1953, 177 Abb. 215; 183; Fröhlich 1991, 34 Kat. F66; Hartnett 2017, 266 f.

236 Ausführlich zu den Malschichten Fröhlich 1991, 336; vgl. Van Andringa 2009, 172 f.; Hartnett 2017, 265.

237 Della Corte 1912, 442–445 (mit Abb.); Spinazzola 1953, 171–174 mit Abb. 212–214 Taf. 4; Fröhlich 1991, 339 Kat. F71 Taf. 58, 2; Jacobelli 2003, 84 f. Abb. 69; PPM X (2003) 171–182 s. v. IX 12, Casa del Cenacolo I e II, Bottega di Crescens e Caupona di Purpurio (V. Sampaolo) 180 Abb. 14; vgl. Lauritsen (unpubl.).

238 So Fröhlich 1991, 339 und Anniboletti 2011, 65; Della Corte (1912, 443) mit Deutung als Vicomagister und Ministri.

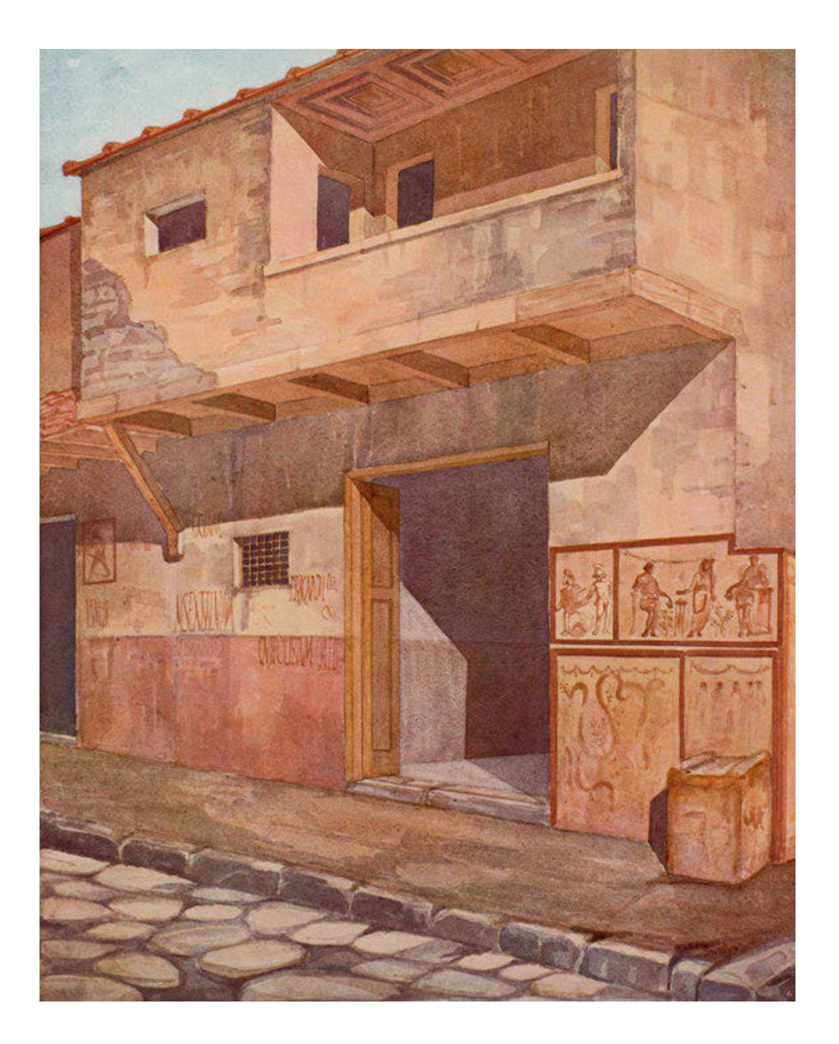


Abb. 37: Larenaltar IX 12,7 an der Via dell'Abbondanza, Rekonstruktion des Gesamtsettings (V. Spinazzola, 1953)

eines Decor-Settings beitrugen. Dabei mag sich der Gladiatorenkampf auf einen Bestandteil der *ludi compitalicii* bezogen haben[239], er war aber auch allgemeiner als Verweis auf Spiele verständlich, wie sie im städtischen Amphitheater abgehalten wurden und an den Fassaden in Gestalt von Spieleankündigungen und Graffiti präsent waren[240].

Das Gemälde an der Westfassade der Insula I 11 **(Abb. 38)** befindet sich zwar an dem Neben-Cardo, ist aber von der Via dell'Abbondanza aus einsehbar[241]. Der (reale) Altar trägt eine gelb-rote Marmorimitation und ist vor die rot verputzte Sockelzone der Insula-Außenwand gesetzt[242]. Den Bereich unmittelbar oberhalb des Altars nimmt eine rituelle Darstellung ein. Im Zentrum des (rotgrundigen) Bildes umringelt eine Schlange einen brennenden Altar und ist im Begriff, die Opfergaben zu verschlingen. Zwei den Altar flankierende, tanzende Laren gießen Wein in einem hohen Bogen in ein Gefäß; eine filigrane ‚Architektur' aus Bändern und Girlanden fasst das Geschehen festlich ein. Ein visueller Verweis auf kultisches Personal fehlt hier ebenso wie andere Bildthemen, die mit dem rituellen Bild in Verbindung treten.

239 Für eine additive Lesart der Szenen: Spinazzola 1953, 171 f.; mit Hinweis auf den formalen Zusammenhang: Flower 2017, 156; mit Verweis auf die *ludi compitalicii*: Anniboletti 2011, 64 f.
240 Zu den Gladiatoren-Graffiti, s. Langner 2001, 45–54.
241 Della Corte 1913, 189 f.; Spinazzola 1953, 169 f. mit Abb. 210 (bei Spinazzola als I 9,1); PPM II (1990) 506–515 s. v. I 11, 1, Caupona (L. Fergola) 515 Abb. 14; Fröhlich 1991, 308 f. Kat. F7; Lauritsen (unpubl.).
242 Dazu Spinazzola 1953, 170; vgl. Fröhlich 1991, Kat. F7; Flower 2017, 154.

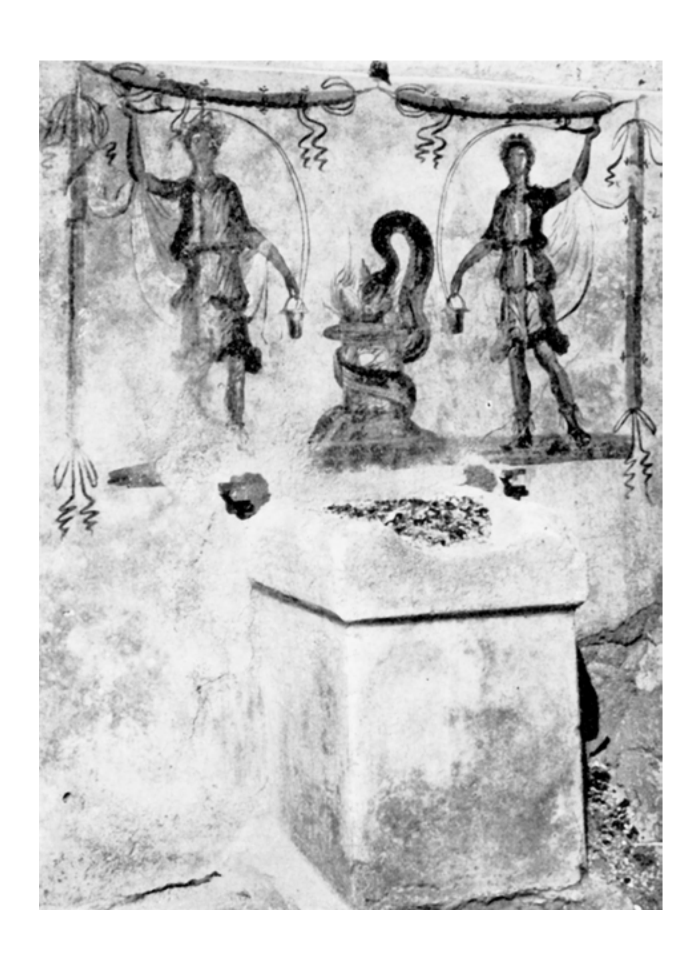


Abb. 38: Larenaltar an der Westfassade der Insula I 11, einsehbar von der Via dell'Abbondanza

Im Vergleich der drei Beispiele wird deutlich, dass schon die Behandlung des Altars unterschiedlich ausfallen konnte[243]. Im zuletzt besprochenen Fall trägt er eine Marmorimitation und wird somit als solid-repräsentatives Steinmöbel vorgestellt. Im Fall von IX 12,7 wird die Funktion des Altars als ‚Träger' von Opfergaben durch die Darstellung von Fleischstücken auf den Altarseiten visuell verdoppelt. Ganz unterschiedlich fällt bei den Altären auch das Verhältnis von Schlange(n) und Altar aus. Bei IX 11,1 erhält die Schlange großen Freiraum. Sie füllt die gesamte Sockelzone, um die Opfergaben auf einem winzigen gemalten Altar zu verschlingen, der oberhalb des realen Altars dargestellt ist und das Kultgeschehen imaginär verdoppelt. Auch im Fall von I 11 wird der reale Altar durch einen gemalten Altar gespiegelt, hier jedoch umschlingt der Schlangenkörper den gemalten Altar gänzlich, sodass das Geschehen von zwei tanzend-opfernden Laren flankiert werden kann. Ganz anders verhält es sich schließlich bei Altar IX 12,7. Hier füllen die Schlangen mit ihren gewundenen Körpern in geradezu ornamentaler Weise ein hohes, von Rahmenlinien eingefasstes Bildfeld in der Sockelzone, ohne auf einen Altar bezogen zu sein. Kultpersonal fehlt am Altar I 11 ganz – von den tanzenden Laren mit ihren Rhyta abgesehen. Bei IX 12,7 stehen die Vicomagistri gewissermaßen direkt am realen Altar, werden in ihrer Kulthandlung aber gedoppelt durch den Genius, der zusammen mit den Laren im Bildfeld direkt darüber dargestellt ist. Rechnet man die reale Kultgemeinschaft mit ein, so ist die Opferhandlung sogar verdreifacht. Im Fall von IX 11,1 sind die opfernden Vicomagistri ebenfalls Teil des Darstellungskonzepts, sie werden hier jedoch von den Laren flankiert.

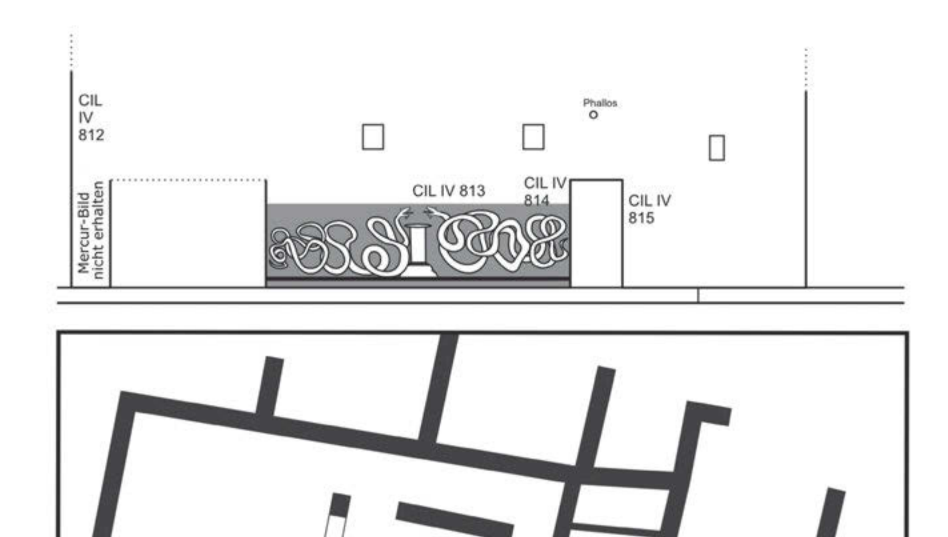
Bei aller Unterschiedlichkeit zielen die Bilder darauf, den sakralen Charakter des Kultortes durch die Verdopplung (oder Vervielfachung) von Altardarstellungen, aber auch durch die mediale

243 Während hier der Fokus auf der Varianz liegt, betont Flower (2017, 153 f.) – wie mir scheint, zu einseitig – die verbindenden Elemente.

Doppelung des Opfergeschehens und der anwesenden Kultakteure zu steigern. In Bezug auf das Kultgeschehen werden spezifischere Akzentsetzungen entfaltet. Die Bilder können die soziale Repräsentation der Priesterschaft transportieren, die rituelle Handlung vervielfachen und dadurch intensivieren oder auf die Sinnlichkeit der Opfergaben abstellen. Vor allem aber vermögen sie verschiedene Kultempfänger in Szene zu setzen: die gefährlichen, züngelnden Schlangen, die heiter tanzenden Laren, aber auch den würdevoll auftretenden Genius. Indem Laren und Genius gleichermaßen als exemplarische Kultteilnehmer und Kultempfänger auftreten[244], gewinnen die Bilder eine präskriptive Qualität – und zwar vornehmlich in einem habituellen Sinn. Der Genius bringt eine Libation dar, er führt nicht das für die Compitalia übliche Schweineopfer aus (auch wenn im Jahresverlauf private Frömmigkeit ihren Ausdruck vor allem in Libationen gefunden haben mag)[245]. Ob man die tanzenden Laren als Verweis auf eine tatsächlich tanzende Kultgemeinde verstehen darf, muss offenbleiben. In jedem Fall sind Genius wie Laren aber in ihrem rituellen Habitus vorbildhaft – und zwar insbesondere für den Moment des Rituals[246], aber auch darüber hinaus.

Die atmosphärische Qualität der rituellen Bilder wird insbesondere dort greifbar, wo sich diese nicht mit einem gemauerten Altar verbinden, sondern für sich stehen[247]. Hier mögen anlässlich von Kultfesten mobile Altäre zum Einsatz gekommen sein[248]. Doch die Platzierung der Bilder und ihre Verbindung mit Dipinti lässt auf eine weitere Funktion schließen. Ein besonders interessantes Beispiel findet sich am Vicolo del Lupanare. Auf einem Wandabschnitt, der von einem Geschäft (VII 11,13) im Süden und einer sogenannten Cella meretricia (VII 11,12) im Norden eingefasst wird[249], ist ein Altar dargestellt, der zu beiden Seiten von einer jeweils riesenhaften, sich windenden Schlange umgeben ist **(Abb. 39)**. Die Schlangen sind im Begriff, das Opfer zu verschlingen. Andere Kultakteure (z. B. Laren, Priester oder ein Genius) sind nicht vorhanden. Ein Hexameter (heute nicht mehr sichtbar) wurde in weißer Farbe über dem Bild angebracht: *Otiosis locus hic non est. Discede morator*[250]. Ein zweiter Dipinto am rechten Rand des Bildes, direkt links vom Eingang VII 11,12, könnte sich auf die im benachbarten Laden verkauften Weine beziehen[251]. Über der Türöffnung von VII 11,12 ragt ein steinerner Phallus aus der Wand heraus. Wie andere Phalli im Straßenraum darf man ihn wohl als Glücks- und Schutzsymbol verstehen (s. u.). Wir haben es hier mit einer komplexen Kommunikationssituation zu tun. Das rituelle Bild wird mit einem Text kombiniert, der sich nicht an eine Kultgemeinschaft, sondern an herumlungerndе Taugenichtse richtet, während ein zweiter Text für den Verkauf von Wein zu werben scheint. Wenn wir davon ausgehen, dass das Schlangenbild mit einem mobilen Altar kombiniert wurde, könnte die Vertreibung von Herumlungernden dazu beitragen, die rituelle Atmosphäre des Larenheiligtums zu sichern. Der Platzierung des Bildes in einer engen Seitenstraße zwischen einer möglichen Bar und einem Raum, der für sexuelle Begegnungen genutzt worden sein kann, deutet aber auf eine weitere mögliche Motivation für seine Anbringung hin: Vielleicht wurde die rituelle Szene gewählt, um die

244 Anders Flower (2017, 56), die (in Bezug auf häusliche Lararien) davon ausgeht, dass das Opfer des Genius den Laren gelte. Sie argumentiert damit, dass die Laren größer dargestellt seien – was allerdings nicht zwingend der Fall sein muss (vgl. Abb. 36). Umgekehrt könnte man darauf hinweisen, dass die Handlung des Genius zentral ist, während ihn die ‚tanzenden' Laren flankieren. Zudem sind die Laren zwar meist, aber nicht immer dargestellt – wie Flower selbst (2017, 150 f.) in Bezug auf öffentliche Lararien feststellt, daraus aber keine Konsequenzen für die Deutung zieht (zu Belegen, s. o.).
245 So auch Flower 2017, 55–57.
246 Zur Überblendung von realen Kultträgern und Genius, s. die Darstellung von Genius und Iuno in der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3); Diskussion bei Flower 2017, 59 f.
247 Zum Folgenden Haug – Kobusch 2022, bes. 119 f.
248 Für deren Existenz sprechen die rituellen Bilder selbst, aber auch archäologische Zeugnisse. Zwei Löcher im Paviment vor einer Kultnische (IX 2,12) mögen der Fixierung gedient haben, vgl. Van Andringa 2000, 62.
249 Zu Cellae meretriciae, s. u. Kap. IV 2.1.
250 CIL IV 813; vgl. dazu knapp Fröhlich 1991, 59.
251 CIL IV 814; Varone – Stefani 2009, 359.



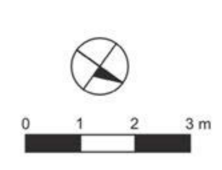


Abb. 39: Schlangenbild zwischen Laden VII 11,13 und einer sogenannten Cella meretricia VII 11,12 (Montage: P. Kobusch)

Umgebung sakral aufzuladen und ästhetisch aufzuwerten, um auf diese Weise herumtreibendes Gesindel loszuwerden. Der beigeschriebene Text hätte diese Intention unterstützt. Gerade im Fall der rituellen Bilder, die ohne Altar auskommen, zeigt sich, wie sehr man auf ihre atmosphärische Wirkung vertraut hat.

Ein weiteres im Straßenraum prominentes Sujet stellen isolierte **Götterbilder** dar, die ohne Bezug zu einer rituellen Handlung am Eingang von Geschäften (34 Fälle) oder Häusern (6 Fälle) angebracht sind[252]. Sie rekurrieren vielleicht auf die alte samnitische Tradition eines Kultes am Hauseingang, haben sich doch in Pompeji verschiedentlich Nischen in Verbindung mit Hauszugängen gefunden, die nachträglich vermauert wurden[253]. Ausgesprochen häufig wurde Mercur als Gott des Handels für den Schutz von Häusern (11 Fälle), Läden/Werkstätten (11 Fälle) und Etablissements mit Lebensmittelverkauf (7 Fälle) in Anspruch genommen[254]. Andere Götter sind deutlich seltener –

252 Zur Statistik Fröhlich 1991, 48 f.; eine Tabelle zu den Bildthemen, die sich mit Werkstätten und Läden verbinden, bei Lauritsen (im Druck) Tab. 1.
253 Anniboletti 2007; 2008.
254 Fröhlich 1991, bes. 351 f. mit Liste (im Folgenden allerdings ergänzt); Monteix 2010a, 52 f. mit Verteilungsdiagramm Abb. 17; Helg – Poppi 2017, 272–274; MacRae 2019, 199 f. Die angegebenen Zahlen variieren mitunter leicht, je nachdem, welche Kontexte berücksichtigt und wie sie funktional angesprochen werden. Hier wie folgt (in Klammern die Katalognummer von Fröhlich, wenn dort nicht aufgeführt, zusätzliche Referenz): **Kultkontext**: II 1,12 (Complesso di Riti magici); **Häuser**: I 3,24 (Haus; F3); I 9,1 (Casa del Bell'Impluvio; F6); IV 2,1 (Haus; F28); V 4,12–13 (Casa delle Origini di Roma o di M. Fabius Secundus; F33); VI 2,25 (Haus; F37); VI 9,6.7 (Casa dei Dioscuri; F39); VI 14,37 (Haus; F42); VI 14,43 (Casa degli Scienziati o Gran Lupanare; F43); VII 4,22–23 (Haus; F49); VII 11,11–14 (Haus/Herberge; F58); IX 12,1–2 (Casa del Cenacolo; F69); **Läden/Werkstätten**: II 3,9 (Garten mit Triclinium, sog. Bottega di vasaio e caupona con triclinio estivo; F19); VI 7,8–12 (Werkstatt; F38); VII 6,34–35 (Läden; F51); VII 9,28 (Laden; F53); VII 11,2–3 (Fullonica; F56); VII 12,9–10 (Laden/Werkstatt; F59); IX 3,14 (Laden des C. Catius Scithus; F62); IX 7,1 (Werkstatt; F63); IX 7,7 (Werkstatt des Tuchhändlers Verecundus; F64); IX 12,6 (Laden; F70); **Lebensmittelverkauf**: I 1,6–9 (Bar; Fiorelli 1875, 34 f.); I 12,5 (Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria; F11); II 1,1.13 (Gaststätte; F14); IV 1,5 bzw. IV 1,e (Laden/Bar, nicht ergraben; F26; F27); V 4,6–8 (Gaststätte des Spatalus; F22); V 6,1 (Laden/Bar, nicht ergraben; F34); VI 1,2–3 (Gaststätte; Fiorelli 1860, 243–245); VII 9,30 (Bar; F55); ohne Kontext: Regio III (F20).



Abb. 40: Laden/Bar V 6,1, Fassade mit Mercur



Abb. 41: Fassade des Ladens IX 12,6, ityphallischer Mercur (jetzt: Neapel, NM)

Bacchus erscheint acht Mal[255], Hercules sechs Mal[256], Minerva fünf Mal[257]. Für die Götterbilder gilt, was bereits für die rituellen Darstellungen gesagt wurde: Sie tragen zur Sakralisierung der Fassaden und insbesondere der Eingänge bei, ohne sich freilich mit einem Kult im engen Sinn zu verbinden. Wie im Fall der Larenbilder ermöglichen ausgesprochen vielfältige Ikonographien eine semantische und damit auch atmosphärische Differenzierung.

So hat man für Mercur auf ganz unterschiedliche Bildkonzepte zurückgegriffen, wie schon Thomas Fröhlich betont hat[258]. Wenn Mercur einen Eingang flankiert, so erscheint er oft in Bewegung. Im Fall der Gaststätte V 6,1 eilt der jugendlich-bartlose Mercur in kurzer Tunica und mit

255 **Kultbereich**: II 1,12 (Complesso di Riti magici; F16); **Häuser**: I 9,1 (Casa del Bell'Impluvio; F6); VI 13,6 (Casa del Forno di ferro; F41); **Läden**: VII 6,34–35 (Läden; F51); **Lebensmittelverkauf**: IV 1,5 bzw. IV 1,e (Laden/Bar, nicht ergraben; F26); V 4,6–8 (Gaststätte des Spatalus; F22); V 6,1 (Laden/Bar, nicht ergraben; F34); VII 9,30 (Bar; F55).

256 I 3,24 (Haus; F3); I 9,1 (Casa del Bell'Impluvio; F6); I 11,7 (Laden; F8); I 12,11 (Casa dei Pittori; F12); II 1,1.13 (Gaststätte; F 14); IX 11,7 (Haus; F68).

257 Fröhlich 1991, 351 f. mit Liste: I 8,10 (Taberna vasaria), Identifizierung der Minerva fraglich, optimistisch allerdings Barbet 2017, 95; I 9,1 (Casa del Bell'Impluvio); I 12,3 (Gaststätte des Sotericus): Minerva oder Roma; I 12,11 (Casa dei Pittori); II 3,9 (Garten mit Triclinium, sog. Bottega di vasaio e caupona con triclinio estivo); VI 7,8–12 (Werkstatt); IX 3,14 (Laden des C. Catius Scithus); Haus IX 11,7.

258 Zum Folgenden Fröhlich 1991, 140 f.

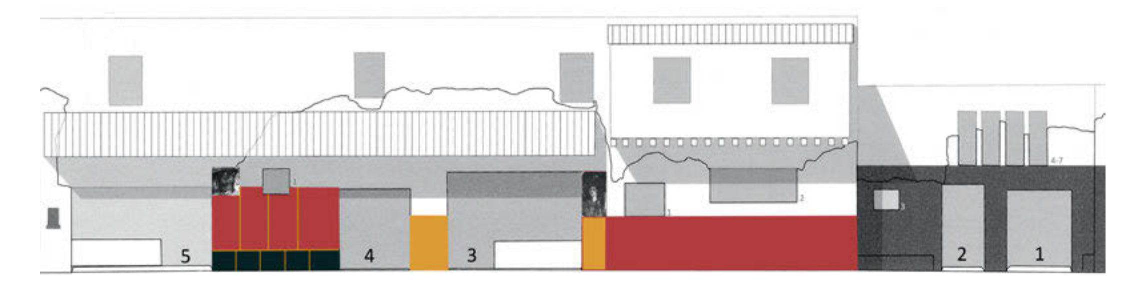
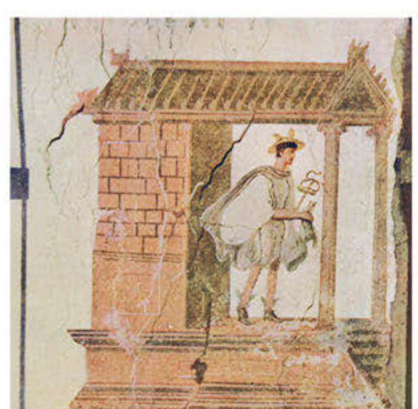


Abb. 42: Fassade der Gaststätten I 12,3 und I 12,5

flatterndem Mantel **(Abb. 40)** nach rechts, Richtung Eingang, in der Linken den Caduceus, in der vorgestreckten Rechten das Marsupium[259]. Er wird hier zum Überbringer von kommerziellem Erfolg und Wohlstand. Dieses Darstellungsschema war zwar besonders beliebt[260], es unterlag aber erheblichen Modifikationen. Am Eingang von IX 12,6 erscheint der ausnahmsweise bärtige Mercur im Ausfallschritt, den Caduceus in der Armbeuge. Er trägt einen kurzen Schurz, der einen übergroßen erigierten Phallus sichtbar lässt **(Abb. 41)**[261]. Darin erinnert die Darstellung an die ikonographische Tradition der Herme und ihren apotropäischen Charakter[262]. Ein anderes Mal erscheint Mercur, als Pendant von Bacchus, unter einer üppigen Weinranke (IV 1,5) und wird so zusammen mit seinem Gegenüber zum Repräsentanten von Lebensgenuss[263]. Wenn sich Mercur unter andere Götter mischt – etwa im Kontext der Götterversammlungen, die in Verbindung mit Larenaltären erscheinen (VIII 8; IX 11,1) – so ist seine Bewegung zurückgenommen[264]. Am Eingang der Gaststätte VI 1,2–3 ist das Mercur-Bild signifikant modifiziert worden: Eine Figur, deren Beine in Blättern enden, trägt die Attribute des Mercur – Mercur hat hier ornamentale Gestalt angenommen[265]. Der Gott besitzt ganz offensichtlich das Potential, sich seiner Umgebung anzuverwandeln.

Noch einmal vielfältiger wird das Bild, wenn der decorative Gesamtzusammenhang berücksichtigt wird. Oftmals erscheinen zwei Hauptgötter zu Seiten eines Türeingangs, von denen einer Mercur ist. Doch Mercur braucht auf seiner Türseite nicht allein zu bleiben. Im Fall der erwähnten Gaststätte V 6,1 wird er von einer Schlange begleitet, die sich um einen Omphalos windet und wohl ähnlich wie die Schlangen der Larenbilder auf den geheiligten Ort verweist[266]. Hier wurde ein sakraler Akzent gesetzt. Am Laden des C. Catius Scithus (IX 3,14) tritt dem eilenden Mercur Minerva entgegen, am rückwärtigen Garteneingang zu einer (Töpfer?-)Werkstatt (II 3,9), gegenüber der großen Palaestra gelegen, ist Mercur zusammen mit Minerva zu sehen. Indem sich der Gott des Handels mit der Schutzgöttin der Handwerker verbindet, liegt der Fokus in beiden Fällen auf der handwerklichen Tätigkeit. Und tatsächlich ist rechts des Eingangs II 3,9 ein Töpfer in der Gegenwart von Vulcan dargestellt[267]. Im Fall der Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5; **Abb. 42**) ist Mercur, hier in Vorderansicht dargestellt, auf eine winzige Größe reduziert und zusammenhanglos neben einer übergroßen Büste der Africa platziert[268]. Dadurch wird ein assoziativer Zusammenhang zwischen dem Gott des Gewerbes und einer Region hergestellt. Nicht zuletzt kann Mercur auch in komplexeren Bildzusammenhängen auftreten. So besitzt das Geschäft

259 Fröhlich 1991, 141. 318 f. Kat. F34 Taf. 56, 1; Varone – Stefani 2009, 305 f.
260 Meist nicht erhalten. Zusammenstellung und Diskussion bei Fröhlich 1991, 141.
261 Neapel, NM; Fröhlich 1991, 338 Kat. F70 Taf. 16, 2; Monteix 2010a, 53 (fälschlich auf Eingang IX 12,1 bezogen); Varone – Stefani 2009, 450 f.
262 MacRae 2019, 203 f.
263 Zeichnung von Giuseppe Abbate (Neapel, NM ADS 100; 101); s. Fröhlich 1991, 316 f. Kat. F26.
264 Fröhlich 1991, 140.
265 Fiorelli 1860, 243–245.
266 Fröhlich 1991, 50 mit Verweis auf fünf weitere Beispiele: IV (F28); V 4,12–13 (F33); VI 7,8–12 (F38); VII 9,28 (F53); IX 12,1–2 (F69).
267 Barbet 2017, 95.
268 Della Corte 1914, 181 f.; Fröhlich 1991, 310 f. Kat. F11; Varone – Stefani 2009, 155.





a





b

Abb. 43a–b: Fassade des Tuchhändlers Verecundus (IX 7,7), zeichnerische Rekonstruktion (V. Spinazzola, 1953); a: Mercur in seinem Tempel, darunter eine Verkaufsszene; b: Venus Pompeiana und Eros auf einem Elefantenwagen, darunter die Tuchproduktion

des Tuchhändlers Verecundus (IX 7,5–7) einen aufwendig inszenierten Haupteingang (IX 7,7)[269]. Links des Eingangs war Mercur im Pronaos seines Tempels dargestellt, im Register darunter eine Verkaufsszene **(Abb. 43a)**. Rechts thronen Venus Pompeiana und Eros auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen, gerahmt von Fortuna und Genius **(Abb. 43b)**. Im unteren Register sind Filzmacher (*coactiliarii*) bei der Arbeit zu sehen, rechts von ihnen präsentiert der Ladenbesitzer Verecundus – dessen Name beigeschrieben ist – das fertige Produkt[270]. Das Geschäft zählt auf den Schutz des Mercur und der Stadtgöttin Venus, die als ehrwürdige Kultempfänger inszeniert werden – Mercur in seinem Tempel, Venus auf einem Triumphwagen. Mit der Ehrerbietung gegenüber den Göttern verbindet sich die Darstellung des Ladenbesitzers und seiner Mitarbeiter im Moment der Tuchproduktion und des Tuchverkaufs. Göttlicher Schutz, handwerkliche Produktion und individuelle Selbstdarstellung – mithin unterschiedliche Sinn- und Akteursebenen – sind unmittelbar aufeinander bezogen. Die Götter stehen für die Qualität der Arbeit ein, die detailliert vorgeführt wird, und werben so um potentielle Kunden[271].

Mercur tritt an den Türschwellen somit als Gott des Übergangs, als göttlicher Begleiter, aber auch als Gott des Handels und Wohlstandes auf. Er verleiht den Eingängen, die häufig in einfache

269 Ein Vordach schließt alle drei Eingänge zu einer Einheit zusammen, s. Spinazzola 1953, 50 f. mit Abb. 47–49; zur Bildausstattung, s. Fröhlich 1991, 333–335 Kat. F64 Taf. 61, 1. 3; Barbet 2017, bes. 97; Helg – Poppi 2017, 275.

270 CIL IV 7839; Spinazzola 1953, 189–210 mit Abb. 221. 222. 228. 235. 237–239. Zusatz-Taf. 2; Varone – Stefani 2009, 406; Langner 2015, 26–29; Barbet 2017, 97; Hartnett 2017, bes. 284–286, auch zum Gesamtkontext; Helg – Poppi 2017, 275; MacRae 2019, 201 f.; vgl. PPM IX (1999) 774–778 s. v. IX 7, 7, Officina coactiliaria di Verecundus (V. Sampaolo) 776 Abb. 2.

271 Zur relativen Seltenheit solcher Darstellungen (im Verhältnis zu Götterbildern), s. auch Helg – Poppi 2017, 272 f. mit (unvollständiger) Liste.



Abb. 44: Gaststätte VII 9,30, Fassade mit Bacchus

Läden hineinführen, eine gehoben-sakrale Atmosphäre. Diese kann unterschiedliche Qualitäten annehmen, kann doch Mercur als eifriger Geschäftsmann auftreten, aber auch als würdevoller Gott in seinem Tempel, dem Verehrung gebührt. Jede ikonographische Akzentsetzung transportiert eine graduell andere Atmosphäre.

Deutlich seltener als Mercur wurde Bacchus als Schutz für den Eingangsbereich in Anspruch genommen. Besonders häufig, vermutlich in vier von acht Fällen, flankierte er den Eingang von Bars und Gaststätten[272], die sich dadurch zur heiteren Welt des Bacchus in Beziehung setzten. Bacchus wird in diesen Fassadenbildern, aber auch im Inneren von Gaststätten, in spielerischer Weise als Gott des Weins inszeniert. Am Eingang von Gaststätte V 6,1, trat zu Mercur, der den linken Türpfosten besetzte, am rechten Eingangspfeiler der trunkene Bacchus hinzu (Abb. 40)[273]. Nur mit einem Hüftmantel bekleidet stützte er sich mit dem linken Arm auf einen kleinen Satyr, während er mit der Rechten einem Panther, der zu seinen Füßen hockte, aus einem Kantharos zu trinken gab. Der Panther erscheint als begieriger Empfänger der ‚Trankspende'. Am Eingang von Gaststätte VII 9,30 erschien Bacchus als jugendlicher nackter Gott, der mit beiden Händen Trauben über einem Kantharos auspresste **(Abb. 44)**[274]. Ein kleiner, verspielter Panther sprang zu ihm empor[275]. An der Fassade VII 6,34–35 wählte man ein auch im Inneren von Tabernae beliebtes Schema: Bacchus gibt einem Panther mit einem Kantharos in der gesenkten Rechten zu trinken[276]. In den genannten

272 Zu den Kontexten der Bacchus-Darstellungen, s. o. Anm. 255. Auf die Verbindung von Weinläden und Bacchus-Darstellungen verweist bereits Fröhlich (1991, 51).
273 Fröhlich 1991, 318 Kat. F34 Taf. 56, 1.
274 Museo Borbonico 1827, Taf. 50, 1; Van Andringa 2009, Abb. 225. Weiterhin V 6,1 (Eschebach 1993, 146; Fröhlich 1991, 318 f. Kat. F34 Taf. 56, 1); VII 6,34–35 – Funktionsdeutung hier jedoch unklar (Eschebach 1993, 297 f.; Fröhlich 1991, 51. 327 Kat. F51 Taf. 58, 1).
275 Der Laden V 6,1 ist zwar nicht ergraben, Mercur (links des Eingangs) und Bacchus mit Satyr und Panther (rechts des Eingangs) lassen aber auch hier vorsichtig auf eine Gaststätte schließen; vgl. Fröhlich 1991, 318 f. Kat. F34 Taf. 56, 1; Eschebach 1993, 146; Varone – Stefani 2009, 305 f.
276 Fröhlich 1991, 129, bes. Kat. F51.

Fällen verbindet sich die Bacchus-Ikonographie mit dem spielerisch-indirekten Verweis auf den Konsum und ggf. auch auf die Produktion von Wein[277]. Das Bild des Weingottes vermochte zum Träger einer Atmosphäre von Leichtigkeit und Beschwingtheit zu werden.

In Einzelfällen setzten die Inhaber von Geschäften auf eine maximale Vervielfachung göttlicher Präsenz. Besonders eindrücklich zeigt sich dies am Ladeneingang IX 7,1, der von einem regelrechten Kosmos an Götterbildern umgeben ist (Abb. 66. 344). Links des Eingangs präsentiert sich Venus Pompeiana, von flatternden Eroten umgeben, dem Betrachter, rechter Hand nähert sich eine Prozession der thronenden Kybele, wobei in die Darstellung eine Nische mit einer kleinen, rundplastischen Bacchus-Herme eingelassen ist. Überspannt wird der Durchgang von Büsten der Götter Sol, Iuppiter, Mercur und Luna[278]. Wir haben es mit einem multimedialen Setting zu tun, das nicht nur verschiedene Darstellungsformen (isolierte Götterbilder, rituelle Darstellung) verbindet, sondern auch auf verschiedene Kulte (fremd: Kybele; lokal: Venus Pompeiana) rekurriert. Es dürfte zusätzlich durch den Larenaltar und das damit korrespondierende, vielschichtige Larengemälde in unmittelbarer Nachbarschaft bereichert worden sein[279]. Auch wenn dieses Setting mit seiner besonders hohen Dichte an Götter- und Ritualbildern einzigartig ist und dadurch zur sakralen Aufladung dieses Abschnitts der Via dell'Abbondanza wesentlich beigetragen hat: Götter begegneten einem im Straßenraum an unterschiedlichster Stelle. Durch ihren Habitus und ihre Handlungen, aber auch in ihrer Verbindung mit der menschlichen Sphäre ergaben sich immer wieder neue Sinnzusammenhänge und atmosphärische Potentiale.

Phalli treten an Fassaden nicht nur häufig auf, sondern gewinnen durch ihre mediale Inszenierung besonderes Gewicht. Sie erscheinen als gerahmte Reliefpinakes aus Tuff mit Terrakotta-, seltener mit Tuff-Rahmung (Abb. 27a. 45)[280] oder als in die Wand eingelassene, rundplastische Skulptur (VII 11,13; Abb. 39)[281]. Dadurch erhält der emblematisch, als Bildzeichen präsentierte Phallus eine besondere Plastizität – und Wirkmächtigkeit. Zwar können im Medium der Reliefpinakes auch andere Sujets präsentiert werden[282], Phalli machen aber die Mehrzahl der Pinax-Bilder aus. Phalli in jedweder Gestalt finden sich in Verbindung mit Läden, aber auch bei Hauseingängen[283], sodass sie kaum als ‚Ladenschilder' gedient haben[284]. Da sie wohl zumeist nach dem Erdbeben in die Fassaden eingesetzt wurden[285], sollten sie offensichtlich den jeweiligen Kontext schützen[286]: das Gebäude, aber auch die Akteure in der Umgebung. Ihre Konzentration entlang der großen Straßen spricht dafür, dass auch sie auf ein Publikum gerichtet waren[287], d. h. die Betrachter in einen Prozess der Interaktion involvieren wollten. In diesem Sinne kommt dem Bildzeichen des

277 Eine umfängliche Diskussion der Bacchus-Ikonographie unter Berücksichtigung aller Fälle bei Fröhlich 1991, 129–132.
278 Spinazzola 1953, 213–215 mit Abb. 241. 242 Zusatz-Taf. 3; Fröhlich 1991, 52 f. 332 f. Kat. F63; PPM IX (1999) 768–773 s. v. IX 7, 1–2, Officina coactiliaria e officina infectoria (V. Sampaolo) 769–771 Abb. 1–5; Van Andringa 2009, 272 f.
279 Zum Gesamtsetting, s. Hartnett 2017, bes. 275–283.
280 Ling 1990 mit einem Katalog.
281 Vgl. weiterhin die Fassade der Casa di Faventinus (VI 5,16), hier großer Phallus mit Terrakotta-Rahmung; s. Helg 2018, 229 Abb. 114.
282 Etwa eine Ziege (VII 5,14), Amphorenträger (VII 4,16) oder Werkzeug (IX 1,5); für Abbildungen und Verweise, s. Ling 1990, 56 f. 62. Besonders reduziert sind Pinakes mit geometrischen Motiven, die jedoch durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien einen interessanten Farbeffekt erzielen. Durch ihre Rahmung sind sie vom umgebenden Mauerwerk abgesetzt, und doch wird hier Materialität inszeniert.
283 Etwa der Phallus zwischen der Casa di Narciso (VI 2,24) und dem Haus VI 2,25; vgl. Ling 1990, 51 Kat. A2.
284 So bereits Gesemann 1996, 167.
285 Zur ‚späten' Datierung bereits Ling 1990, 61; von Lauritsen (unpubl.) nacherdbebenzeitlich datiert.
286 Ling 1990, 62; Langner 2015, 25. Dies bestätigt sich darin, dass insbesondere Mercur häufig mit übergroßem Phallus dargestellt wurde. Aber auch ‚riskante' Orte wie ein Ofen, dessen Inhalt zu Bruch gehen konnte, wurden mit Phalli versehen; s. Ofen der Bäckerei IX 1,3, über dessen Öffnung ein Phallus angebracht war.
287 Ling 1990, 61 f.





Abb. 45a–b: Bareingang IX 1,13; a: Gesamtansicht; b: Detail des Reliefpinax

Phallus eine (pseudo)religiöse Kommunikationsfunktion zu (*superstitio*)[288]. Allerdings wäre es verfehlt, den Phalli jede sexuell-erotische Konnotation (und atmosphärische Valenz) abzusprechen[289]. Die Beziehung zwischen Glück und Sexualität bleibt im Bildzeichen des Phallus immer präsent, sodass eine sexuelle Vereindeutigung sowohl assoziativ als auch explizit jederzeit hergestellt werden konnte. Gerade in der Nähe von Bars und Gaststätten mögen Phallus-Bilder dazu beigetragen haben, die Atmosphäre erotisch aufzuladen (Abb. 27a)[290]. Und tatsächlich wird eine solche Verbindung am Eingang von Bar IX 1,13 **(Abb. 45a–b)**, an der Via Stabiana gelegen, explizit gemacht. Der rot bemalte Reliefphallus wird von einer (nicht mehr sichtbaren) in Rot aufgemalten Beischrift begleitet: *Ubi me iuvat, asido*[291]. Der beigeschriebene Text lässt sich nicht nur auf den dargestellten Phallus beziehen, sondern auch auf die benachbarte Bar, wodurch ein komplexes mediales Gewebe entsteht, das erotisch aufgeladen ist.

Während Laren- und Götterbilder sowie Phallus-Darstellungen an den Fassaden geradezu omnipräsent sind, bleiben **Handwerker- und Gladiatorendarstellungen** auf wenige Orte beschränkt. Bei den vier Handwerksdarstellungen verbindet sich die Präsentation des Handwerks bzw. der Handwerker, d. h. auch die Werbung für das Geschäft und die Selbstdarstellung des Besitzers, mit einem Akt der Pietas bzw. mit der Anwesenheit der Götter[292]. Exemplarisch haben wir dazu die Fassade des Tuchhändlers Verecundus (IX 7,7; Abb. 43a–b) betrachtet, wo die Götterbilder sogar deutlich prominenter als die Handwerksdarstellung ausfallen. Auch Gladiatorenbilder sind an Fassaden selten. An der Fassade von Taberna IX 12,7 (Abb. 37) treten sie, wie gesehen, zu einer religiösen

288 Zur *superstitio*, s. Gordon 2008.
289 So Varone (2001, 15), der hier ausschließlich magisch-apotropäische Kräfte am Werk sieht: „[...] these images respond to completely different needs, a far cry from any sort of erotic context."
290 Im Folgenden einige Pinakes, die sich mit Gaststätteneingängen verbinden. Im Fall von Bar I 2,18–19 war ein plastischer Phallus in die Wand eingelassen – unter dem ein Wahl-Dipinto angebracht war (Bar Typ A4 bei Ellis 2018, 66; Inschrift: CIL IV 3200; wegen Graffiti *hic futuit* bei McGinn 2002, 37 Kat. 1 als Bordell; Eschebach 1993, 17). Zwischen den Eingängen von Gaststätte VI 17 [Ins. Occ.],3–4 war in die Wand eine Aedicula eingesetzt, die ein übergroßes Phallus-Relief in Tuff einfasste. Auch unter diesem Phallus fanden sich Wahl-Dipinti (Eschebach 1993, 233; Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [431 f.] 158). Ein Terrakottarelief mit horizontal dargestelltem Phallus war in die Wand neben dem Eingang von Bar VII 3,23 eingelassen, eine stuckierte Terrakottaplatte mit reliefiertem, rotem Phallus fand sich neben der Bar IX 1,13 (Eschebach 1993, 269; Varone 1994, 88).
291 CIL IV 950; Varone 1994, 88; Gallo 2001, 53.
292 Fröhlich (1991, 62 f.) und Barbet (2017, 95–102) mit folgenden Kontexten: I 8,10: Töpferdarstellung in Anwesenheit von Minerva (Fröhlich 1991, Kat. F5); II 3,9: Töpfer in Anwesenheit von Vulkan (Fröhlich 1991, 64 Kat. F19); VI 7,8–12: Prozession der Zimmerleute, in Verbindung mit Minerva, Mercur und Fortuna (Fröhlich 1991, 62 f. Kat. F38; Lauritsen [im Druck]); VI 13,6–7: Fullonenszene – ein Flötenspieler vor zwei *viminiae caveae*, auf denen Eulen sitzen (Neapel, NM 9282; Fröhlich 1991, 62 Kat. F41); IX 7,7, Laden des Verecundus: Tuchmacher, darüber Prozession für Kybele und Venus Pompeiana (Fröhlich 1991, 63 Kat. F63).

Ikonographie in Beziehung, während sie am Eingang zweier anderer Läden für sich standen[293]. Alle drei Bilder besitzen einen unterhaltenden Charakter, entführen aus der Welt des sakralen Settings in die Welt des Amphitheaters. Hier scheint ikonographisch auf, was in den Dipinti verbale Gestalt gewinnt: der Verweis auf den Spielekontext (s. u.).

Die Diskussion der Fassadenbilder hat deutlich werden lassen, dass der thematische Schwerpunkt auf der Präsenz von Göttern und von Glückssymbolen liegt. Bilder machen die Straßen zu einem religiösen Erfahrungsraum, verleihen den Straßen eine sakrale Aura. In diesen religiösen Diskurs waren kommerzielle Interessen verwoben, mitunter auch die Absicht der Selbstdarstellung[294]. Dieser Aspekt der individuellen Repräsentation bleibt in den Darstellungen jedoch untergeordnet, kaum einmal sind Opfernde oder Handwerker namentlich benannt. In all diesen Fällen handelt es sich um Angehörige der unteren Gesellschaftsschichten.

Dipinti als Form des sozialen Designs versus ‚spontane' Graffiti

Neben Bildelementen treten im Straßenraum auch Schriftzüge auf, und zwar sowohl in Gestalt von Dipinti, die bei professionellen Malern in Auftrag gegeben wurden[295], als auch in Form von mehr oder minder spontan in die Wand geritzten Graffiti. Diese unmittelbar auf den gebauten und gestalteten, ‚offiziellen' Raum bezogenen Schriftzüge verlangen dem Betrachter eine besondere visuelle Kompetenz ab, nämlich die Fähigkeit zu lesen. Während allerdings Dipinti auf Fernsicht angelegt sind und das Erscheinungsbild der Straße maßgeblich prägen, fordern Graffiti eine Nahsicht ein und sind häufig nur mit Mühe zu entschlüsseln[296]. Aus der Fortbewegung im Straßenraum wird ein Innehalten, Fokussieren und Lesen[297]. Beide Texttypen sollen im Folgenden mit Blick auf ihren Beitrag zum ‚Design' des Straßenraums betrachtet werden.

Die roten oder schwarzen Dipinti-Schriftzüge konzentrieren sich entlang der Hauptstraßen und hier wiederum insbesondere an Compita, wo sie von einem großen Publikum wahrgenommen werden konnten **(Abb. 46)**[298]. Üblicherweise besetzen sie die helle Oberzone der zweizonig gestalteten Fassaden, mitunter erscheinen sie aber auch oberhalb figürlicher Darstellungen oder nehmen die farbige Sockelzone in Anspruch. Im Fall der Fullonica di Stephanus (I 6,7) finden sie sich nicht nur in der weißen Oberzone, sondern auch auf den eigentlich roten, zur Beschriftung weiß übertünchten Orthostaten **(Abb. 47)**[299]. Die Schriftzüge wirken bereits durch ihre schiere Präsenz, tragen aber auch zur sozialen Aufladung des Straßenraums bei. Indem sie die Namen von Kandidaten für bestimmte Ämter (Programmata) bzw. die Namen der Spielegeber (Edicta munerum) nennen, machen sie die Straße zu einem politischen und sozialen Repräsentationsraum[300].

---

293 Die beiden Bilder sind zerstört: II 2,5 mit einer ursprünglich erhaltenen Frieslänge von 7,3 m und einer Frieshöhe von 8 cm (Fröhlich 1991, Kat. F18; Jacobelli 2003, 76); VII 5,14–15 (Fröhlich 1991, Kat. F50; Jacobelli 2003, 79). Zweifelhaft: II 1,13: Vielleicht handelt es sich auch bei den drei Figuren, die unter Schilden dargestellt sind, um Gladiatoren (Fröhlich 1991, Kat. F15).
294 Siehe zu diesen verschiedenen Kommunikationsdimensionen: Haug – Kobusch 2022.
295 Opdenhoff 2021, 11.
296 Benefiel 2016, 81 f.; Opdenhoff 2021, 37–44.
297 Newsome 2013.
298 Eine Kartierung der Dichte von Wahl-Dipinti bei Mouritsen 1988, Abb. 3; vgl. Laurence 1994, 96–100 Abb. 6.5–6.8; erneut Viitanen et al. 2012, 68–70; Opdenhoff 2021, 115; zur Analyse der pompejanischen ‚street façade society', s. Monteix 2018; vgl. auch Benefiel 2016, 86; zum inhaltlichen Spektrum, s. Opdenhoff 2021, 37–40. 64–87.
299 Varone – Stefani 2009, 58–61; Helg 2018, 156 f. Kat. P01; Opdenhoff 2021, 72 Abb. 31.
300 Zu den sozialen Akteuren in Pompeji, s. etwa Franklin 2001. Zur visuellen Präsenz der *Venerii* in ihrem Wahlbezirk (Regio I und II) in Gestalt von *tituli picti*, s. Pesando – Guidobaldi 2006, 71–83.



Abb. 46: Kartierung der Programmata im Straßenraum: Inschriften je Meter Fassade (nach Mouritsen 1988)



Abb. 47: Fullonica di Stephanus (I 6,7), Fassade mit Dipinti

Die Programmata, die darauf abzielen, die politische Meinung der Passanten zu beeinflussen, kann man als eine Form des ‚politischen Designs' begreifen: Es geht um die soziopolitische Formung der Gesellschaft. Sie treten in besonders großer Zahl entlang der Hauptstraßen auf, richten sich also an ein breites Publikum. Zugleich werden diese Schriftzüge zum Ausdruck von Gruppenbildungsprozessen. Häufig sind es die Nachbarn (*vicini*), die als Unterstützer eines Kandidaten in Erscheinung treten[301]. So konnte Henrik Mouritsen nachweisen, dass sich Programmata im Umkreis

301 Ihre in den Dipinti proklamierte Unterstützung war jedoch bisweilen fingiert, um eine größere Wählerschaft zu suggerieren und Wähler zu beeinflussen, s. Monteix 2018, 313–316.

des Wohnhauses eines Kandidaten konzentrieren[302]. Doch die Unterstützer mussten nicht in einer namenlosen Gruppe untergehen, sondern konnten sich auch selbst mit Namen nennen. Auf diese Weise gewinnen ganz unterschiedliche soziale Akteure, auch Angehörige der Unterschicht und Frauen, eine mediale Präsenz im Stadtraum.

Edicta munerum haben nicht weniger auffordernden – und damit gestaltenden – Charakter. Sie informieren über das Abhalten von Spielen und animieren dadurch zu ihrem Besuch. Spiele werden in das kollektive Bewusstsein der städtischen Bevölkerung gerückt. Indem sich Edicta munerum in der Nähe des Amphitheaters (sowie an den Ausfallstraßen, im Bereich der Nekropolen) häuften[303], nahmen sie offensichtlich gezielt auf ihr Publikum und räumlich strukturierte Rezeptionsanlässe Bezug. Damit trugen sie ihrerseits zur atmosphärischen Aufladung des Amphitheaterviertels bei.

Deutlich seltener sind Dipinti eingesetzt worden, um die Nutzung des Stadtraums zu regulieren. Dies geschieht – im Unterschied zu den Programmata und Edicta munerum – in weißer Farbe oder unter Verwendung von Kohle als Schreibmaterial, sodass man auf individuelle Initiativen der Anrainer, mitunter aber auch auf regulatorische Maßnahmen der Aedilen schließen kann[304]. Im besonderen Fokus dieser Dipinti sind menschliche Exkremente[305]. Vielfach sprechen sie die Warnung *cacator, cave malum* aus. Diese lässt sich als Androhung von Übel auffassen, aber auch als Aufforderung, kein Übel zu verursachen[306]. Unmittelbar hinter der Porta Vesuvio, in der nach Osten führenden Nebenstraße (bei V 6,19), wünscht ein Dipinto, der in ein Larenbild integriert war, dem *cacator* Glück, sofern er an dem Ort vorübergeht[307]. Eine Querstraße weiter südlich, im Vicolo delle Nozze d'Argento, scheint man ein besonderes Regulierungsbedürfnis verspürt zu haben. An der Südostecke von Haus V 6,c warnte ein Dipinto *stercorari*, der Straße weiter zu folgen[308], an der Ostfassade desselben Gebäudes (am Vicolo di Cecilio Iucundo) drohte ein Dipinto in einer Tabula ansata potentiellen *cacatores* nicht nur Übel, sondern eine Strafe von 20 Sesterzen an (Abb. 26)[309]. Dasselbe gilt für die Verlängerung der Straßenachse nach Westen (Vicolo di Mercurio), wo ein Kohle-‚Dipinto' den *cacator* warnte[310]. Im Zentrum der dicht besiedelten Regio IX befindet sich ein *cacator*-Graffito am Nebeneingang eines Hauses (IX 8,c)[311]. Gleich drei Dipinti, darunter zwei monumentale Schriftzüge, warnen Passanten am Stadtausgang, in einer nach Norden abzweigenden Seitenstraße der Via dell'Abbondanza (III 4/III 5), vor dem Defäkieren **(Abb. 48)**[312]. Gegen ein anderes Übel – den herumlungernden Mob – geht ein Dipinto in der dicht genutzten Altstadt, im Vicolo del Lupanare, vor. Der Schriftzug verbindet sich mit einem sakral aufgeladenen Schlangenbild, das für die Durchsetzung der Forderung in Anspruch genommen wird (Abb. 39)[313].

302 Mouritsen 1988, 50–57. Kaum einmal lässt sich belegen, dass ein Kandidat an seinem eigenen Wohnhaus für sich wirbt, s. Mouritsen 1988, 13–27; Jongman 1991, 303–308; Wallace-Hadrill 1994, 129; Franklin 2001, 7 f.

303 Opdenhoff 2021, 117. 201–207. 286–291.

304 Opdenhoff 2021, 82.

305 Eine Zusammenstellung und Kartierung der 23 Textzeugnisse, die sich auf Exkremente beziehen, bei Levin-Richardson (2015). Sie berücksichtigt allerdings nicht nur regulierende Dipinti, sondern auch Graffiti, die durchaus auch die Freuden und die Erleichterung des Defäkierens zum Ausdruck bringen (etwa der Graffito CIL IV 2075: *felixs cacas*]. Zudem berücksichtigt sie alle Kontexte, auch den privaten Raum. Im Folgenden werden alle innerstädtischen Zeugnisse in Bezug auf Inhalt und Kontext angesprochen.

306 Milnor 2014, 54.

307 CIL IV 6641; Levin-Richardson 2015, 232.

308 CIL IV 7038: *Stercorari / ad murum / progredere si / pre(n)sus fueris poena(m) / patiare neces(s)e / est cave*; s. Varone – Stefani 2009, 307.

309 Neufund: *Permissu{m} aedilium / iste locus sacer est rogo te discede cacator / vicine irasci noli te si prendedero / hec inte poena manebit / HS XX N / cacator cave malum tibi / dicitur (?) caca[---] [---]ba[---]*; s. Osanna 2019, 174.

310 CIL IV 4586; Levin-Richardson 2015, 232 f.

311 CIL IV 3782; Levin-Richardson (2015) mit Lokalisierung bei IX 8,a.

312 CIL IV 7714–7716; vgl. Varone – Stefani 2009, 276; Levin-Richardson 2015, 231; Opdenhoff 2021, 80 f.; vgl. ausführlicher unten zum Kontext.

313 CIL IV 813: *Otiosis locus hic non est. Discede morator*.



Abb. 48: Seitenstraße der Via dell'Abbondanza (Ostseite Insula III 4) mit riesigem *cacator*-Dipinto (CIL IV 7715)

All diese Texte wenden sich an diejenigen, die städtische Normen missachten. In der belebten Altstadt galt es, den Mob zu vertreiben, in ruhigen Wohnvierteln und insbesondere am Stadtrand wird vor öffentlichem Defäkieren gewarnt. Die Dipinti gingen darin nicht nur gegen unangemessenes Verhalten, sondern auch gegen Lärm und Gestank vor. Sie konnten somit als eine Form des negativen Designs begriffen werden: Sie reglementierten soziales Verhalten und zielten so indirekt darauf, die atmosphärische Qualität der Straßen zu gestalten.

Graffiti unterscheiden sich in der Intention der Anbringung, Aussage und Wirkung erheblich. Bei ihnen handelt um eine ‚alltägliche' Aneignung des Stadtraums, an der grundsätzlich jeder teilhaben konnte – mittels Bildzeichnungen auch ein Analphabet. Graffiti sind ein partizipatives Medium, das auf Interaktion angelegt ist und dadurch eine hohe Attraktivität besitzt. Mehrheitlich kommunizieren (und memorieren) die Graffiti Episodisches oder Autobiographisches, indem sie einzelne Namen nennen (718 Fälle), Grüße formulieren (198 Fälle), Weihungen zum Ausdruck bringen (67 Fälle), Glückwünsche oder Beleidigungen aussprechen (47/12 Fälle) oder auch Sinnsprüche oder Gedichte festhalten (94 Fälle). Seltener sind Inschriften, die sich auf Erinnerungsinhalte beziehen, etwa auf Gladiatoren oder mythische Namen[314]. Dabei weisen die Texte sehr unterschiedliche Grade der Stilisierung auf, stehen doch am unteren Ende Texte, die in sprachlichem Substandard verfasst sind, am oberen Ende Gedichte und Gedichtzitate. Graffiti konzentrieren sich – anders als

314 Eine Differenzierung der Graffiti nach Erinnerungstypen bei Keegan 2011, 168: „[...] Sutton (2004:2) lists three varieties of remembering: (1) ‚habit' or ‚procedural' memory (remembering how); (2) ‚propositional' or ‚semantic' memory (remembering what); and (3) ‚recollective', ‚episodic', or ‚autobiographical' memory (remembering that). The first type applies to remembering embodied skills, the second, to facts and conceptual information, and the third to experienced events and episodes." Die Graffiti Pompejis gehörten mehrheitlich der dritten Kategorie an, eine Auflistung (mit den hier genannten Zahlen) bei Keegan 2011, 169; knapp zum Inhalt auch Opdenhoff 2021, 41.

die aufwendiger gestalteten Fassadenelemente – nicht nur an den Hauptstraßen, sondern finden sich auch in abgelegeneren Bereichen. Häufig rekurrieren sie auf andere Graffiti, sodass regelrechte Cluster entstehen[315]. Graffiti zeugen von einer andersartigen Kommunikations- und Wahrnehmungshaltung. Die Schreiber und Leser nehmen eine Nahsicht auf die Wände ein, reagieren auf das Geschriebene unmittelbar, setzen sich damit auseinander. Jeder, der möchte, wird zu einem Akteur und zu einem ‚Gestalter' des Stadtraums im Kleinen.

Zwischenresümee

Die Gestaltung der Fassaden hatte entscheidenden Anteil an der Atmosphäre des Straßenraums. Unverputzte Wände wirkten vornehmlich durch ihre Materialität und Farbigkeit sowie die Struktur des Mauerwerks. Tuff und Ziegel verliehen dem Straßenbild einen warmen Farbton, fungierten aber auch konkret als Wärmespeicher. Opus quadratum und Opus testaceum standen als ‚strukturierte' Materialoberflächen unstrukturierten Mauerwerkstypen (Opus incertum, Opus africanum) gegenüber. Erstere evozierten Ordnung oder sogar Repräsentativität, letztere Unordnung, vielleicht sogar Ungepflegtheit oder Unfertigkeit.

Unverputztes Mauerwerk wiederum kontrastierte mit verschiedenen Formen von ‚abgedecktem' Mauerwerk. Diese reichten von Tünche (bestehend aus Kalkmilch[316]) über Kalkmörtel bis hin zu Putz. Verputzte Mauerflächen konnten monochrom weiß ausfallen, durch einen schlichten Zweizonen-Decor eine visuelle Grundstruktur erhalten, durch auffällige Muster aufgewertet sein, aber auch durch eine figürliche Bemalung ins Auge fallen. Diese Gestaltungsoptionen korrelierten mit den Straßenhierarchien: An Hauptstraßen fanden sich in der Tendenz wertige Gestaltungsformen mit höherem ästhetischem Anspruch und kommunikativem Wert. Dabei kreisten die kommunikativen Inhalte um sakral-rituelle Inhalte und Glückssymbole, nachgeordnet spielte die Inszenierung von menschlichen Akteuren eine Rolle: als Kultträger im Larenkult, als Händler, Handwerker und Gladiatoren. Es sind somit sozial niedrigstehende Gruppen, die zur Darstellung kamen. Die Dipinti ergänzten dieses Spektrum durch die Nennung von Namen der Elite: den zur Wahl stehenden Magistraten und den Spielegebern. Aber auch hier wurden die kleinen Leute sichtbar – in der namentlichen Nennung der Unterstützerinnen und Unterstützer für bestimmte Amtsanwärter.

Bilder und Texte waren somit sozial aufgeladen und referenzierten die sozialen Akteure, die in den angrenzenden Gebäuden tätig oder in der Stadt einflussreich waren. Dieses soziale ‚Bild' dürfte den Stadtbewohnern und Passanten intuitiv vertraut gewesen sein. Die Fassaden-Interfaces trugen folglich dazu bei, die soziale Ordnung der Stadt zu bestätigen, zu der Götter und Menschen, Reiche und Arme, Frauen und Männer zählten. Indem die Fassadengestaltungen Raum für soziale Inklusion boten, beförderten sie für ganz unterschiedliche Gruppen ein Gefühl der Zugehörigkeit. Wir dürfen daher annehmen, dass Straßen – und insbesondere die Hauptstraßen – nicht nur in besonderer Weise im mentalen Gedächtnis der Stadtbewohner präsent waren, sondern auch ihre Identität geprägt haben[317].

1.3 Der Decumanus maximus – eine Straße in ihrem Verlauf

Die vorausgehenden Überlegungen haben gezeigt, dass die Hauptstraßen im Unterschied zu den Nebenstraßen durch eine große Dichte an Akteuren, ein diversifiziertes Publikum, eine große Vielfalt an Nutzungsoptionen und eine besonders anspruchsvolle Fassadengestaltung gekennzeichnet

315 Opdenhoff 2021, 117–119.
316 Opdenhoff 2021, 56.
317 Beaudry – Parno 2013, 3.

waren. Die atmosphärische Wirkung ergab sich freilich erst aus dem Zusammenspiel all dieser Komponenten.

Am Beispiel des Decumanus maximus wird sich im Folgenden jedoch zeigen, dass eine Hauptstraße ihren Charakter in ihrem Verlauf mehrfach änderte[318]. Dabei entstanden immer wieder neue atmosphärische Konstellationen, um die es hier weniger im Einzelnen als in ihren räumlichen Verdichtungen geht. Die Straße durchschneidet die Stadt in Ost-West-Richtung und dürfte daher nicht nur im Alltag intensiv genutzt worden sein, sondern auch eine besondere Rolle im Zuge von Kultfeierlichkeiten gespielt haben. Sie verbindet Venus- und Apollo-Tempel mit dem Forum, Prozessionen dürften die Achse auch genutzt haben, um zum Theater (und den benachbarten Tempeln) sowie zum Amphitheater zu gelangen. Wir dürfen folglich eine multidimensionale Nutzung dieses Straßenraums in Rechnung stellen.

Der westliche Abschnitt: Die Via Marina

Ganz im Westen, im Bereich der Porta Marina, steigt die Straße, die hier den modernen Namen Via Marina trägt, so steil an, dass sie wohl kaum von schwer beladenen Karren genutzt wurde[319]. Hinter dem Stadttor verengt sie sich auf 1,64 m Breite **(Abb. 49)**, da hier das nach dem Erdbeben 62 n. Chr. erweiterte Venus-Heiligtum (VIII 1,3) mit seiner monumentalen Einfassungsmauer auf die Straße ausgreift. Linker Hand befindet sich auf einer hohen Substruktion eine den Häusern vorgelagerte Porticus. Beim Eintritt in die Stadt wird Urbanität für Fußgänger in wuchtigen Baumassen und anspruchsvollen Gestaltungsformen erfahrbar. Hinter der Einmündung des Vicolo del Gigante war der Decumanus maximus, der hier das Niveau der angrenzenden Bebauung erreicht hat, ausschließlich Fußgängern vorbehalten[320]. Der Gehweg, der in diesem Abschnitt (VII 7,12 bis VII 7,8) doppelt so breit wie das Straßenbett ausfällt, besitzt ein auffälliges Kieselpaviment (Abb. 9)[321]. Mit dem Abschluss der Umfassungsmauer des Venustempels setzt es aus. Linker Hand befindet sich nun der Zugang zum Venustempel.

An dieser Stelle weitet sich die Straße platzartig, durch den Kontrast von Enge und Weite entsteht ein Gefühl von Großzügigkeit. Das Forum mit seinen Porticussäulen ist jetzt in Sichtweite, sodass die Straße als Forumsvorplatz erfahrbar wird. Das Straßenbett ist nun mit weißen Kalkstein-Bröckchen ornamentiert, die zwischen die Lavaquader gesetzt sind **(Abb. 50)**. Bestimmt wird dieser Bereich durch die repräsentativen Fassaden der an das Forum angrenzenden öffentlichen Gebäude. Auf der Nordseite folgt auf einzelne Hauseingänge und Geschäfte der Haupteingang des Apollo-Tempels (VII 7,32), die Südseite dominiert die lange, weitgehend geschlossene Nebenfassade der Basilica (VIII 1,2). Der Apollo-Tempel besitzt eine altertümliche Stuckquaderfassade, die an den ersten Stil erinnert, jedoch mit der neronischen Restaurierungsphase zu verbinden ist **(Abb. 51)**[322]. In ihrem monochromen Weiß rekurriert sie auf die ‚moderne' Marmorästhetik augusteischer Zeit (s. u.). Ganz anders die Basilica, deren Außenwände im vierten Stil ein tatsächlich modernes Architekturdesign erhalten haben. Im enorm hohen, rotgrundigen Sockelbereich der Fassade waren in Schauarchitekturen Mittelfiguren eingestellt, darüber war die weißgrundige Wand durch eine attraktive

318 Als allgemeine Beobachtung zum Charakter von Straßen bei Beard 2008, 60. Hartnett (2017, 259–298) mit einer Detailbetrachtung des östlichen, bilderreichen Segments der Via dell'Abbondanza, die jedoch nach inhaltlichen Aspekten gegliedert ist und weniger Aufmerksamkeit für die sich ändernden Qualitäten der Straße mitbringt.

319 Leicht beladene Wagen mögen die Straße bis in die letzten Jahre der Stadt dennoch genutzt haben (etwa Lienhard 2017, 494). Dafür spräche die Beobachtung des bestoßenen Randsteins am rechten Fahrbahnrand (vgl. Poehler 2017, 150 f.). Wagenspuren haben sich allerdings nicht erhalten, da die Straße später ein neues Pflaster erhielt (Poehler 2017, 100). Anders Newsome (2009, 125 f.), der eine grundsätzliche Reorganisation des Verkehrs annimmt.

320 Newsome 2009, 126; Poehler 2017, 51. 75. 100. 180. 243 f.

321 Poehler (2017, 75) mit Hinweis auf die relative Seltenheit von Kieselpavimenten.

322 Laidlaw 1985, 309 f.; PPM VII (1997) 286–303 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 289 Abb. 3.

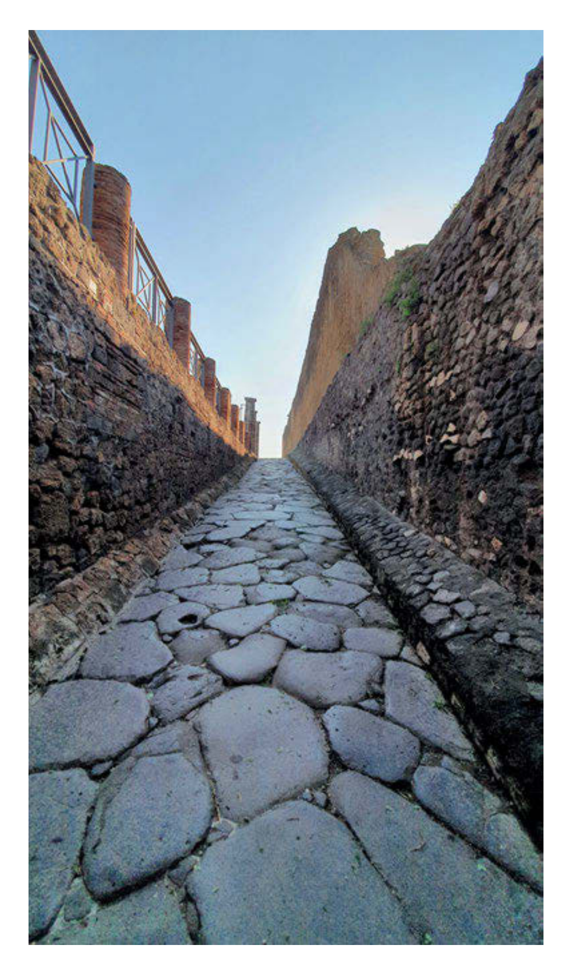


Abb. 49: Via Marina, steil ansteigender Abschnitt unmittelbar hinter der Porta Marina

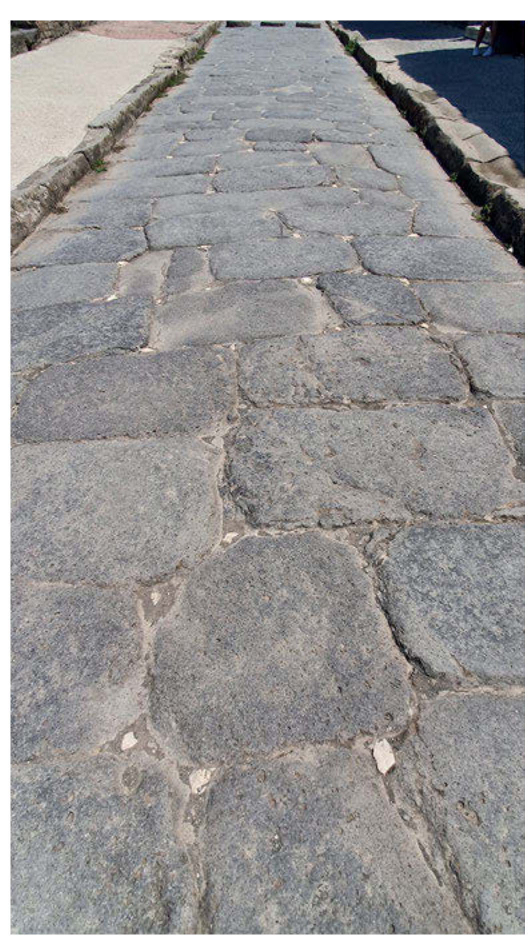


Abb. 50: Straßenpaviment aus Basaltplatten und Kalksplittern im Bereich der Via Marina



Abb. 51: Apollo-Tempel, Eingang mit Südfassade an der Via Marina sowie Blick Richtung Forum



Abb. 52: Basilica, Nordfassade an der Via Marina, historische Aufnahme

Fenstersequenz gegliedert **(Abb. 52**. 105**)**[323]. Für die beiden öffentlichen Gebäude wurde folglich eine geradezu konträre Fassadenkonzeption gewählt. Am Apollo-Heiligtum gab schon die Fassade zu erkennen, dass es sich um einen der ältesten Kulte der Stadt handelte, während die Basilica, deren nicht weniger traditionsreiche Innenausstattung auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgeht, ein modernes, ‚luftiges' Außendesign erhielt. Bei aller Unterschiedlichkeit bereiteten beide Fassaden auf die Grandezza des Forums vor. Im Unterschied zu anderen Abschnitten des Decumanus maximus hat man auf die Anlage von Brunnen, Altären und Bänken verzichtet. Der forumsnahe Abschnitt war gerade nicht als Ort nachbarschaftlicher Interaktion konzipiert, ebenso fehlten Angebote, die zum Verweilen einluden. Vielmehr erscheint er, ähnlich wie die Via del Foro, als erweiterter Forumsraum.

Die Via dell'Abbondanza zwischen Forum und Tetrapylon

Östlich des Forums setzt sich die Straße unter dem (modernen) Namen Via dell'Abbondanza fort. Sie führt in einer leichten Krümmung den Forumshügel hinunter, wodurch erfahrbar wird, dass das Forum am höchsten Punkt der Ost-West-Achse liegt. Der Blick hinab auf die großzügige, breite Ladenstraße dürfte ein Gefühl von Urbanität geweckt haben. Der gesamte Straßenabschnitt bis zur Kreuzung mit der Via Stabiana war wohl seit augusteischer Zeit nur sporadisch von Wagen befahren. Zum Forum hin blockierten drei große Kalkstein-Poller den Weg **(Abb. 53)**, unmittelbar vor der Kreuzung mit der Via Stabiana war das Niveau im Zuge der Errichtung des Tetrapylons aufgehöht worden[324]. In diesen geschlossenen, westlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza konnten Wagen folglich nur über die einmündenden Nebenstraßen gelangen. Dies hatte zur Folge, dass die breite Ladenstraße wohl weitgehend als ‚Fußgängerzone' genutzt wurde.

Unmittelbar hinter dem Forumsausgang bestimmten einmal mehr die Nebenfassaden der an das Forum angrenzenden öffentlichen Gebäude den Charakter der Straße[325]. Im Norden handelte es sich um die Stuckfassade des in augusteischer Zeit errichteten Eumachia-Gebäudes (VII 9,1), die eine attraktive Gliederung aufwies[326]. Kannelierte korinthische Pilaster trennten rot gefasste Aediculae mit alternierenden Dreiecks- und Segmentgiebeln. Die weiß-gelben Felder besaßen ursprünglich eine architektonische Binnenstruktur. Auf einen Sockel folgte ein großer, liegender Orthostat, in der Oberzone zwei Quaderreihen[327]. Durch Formen und Farben entstand ein regelhafter Rhythmus, der die Insula auf ihrer gesamten Länge prägte **(Abb. 54)**. Die Mauerfelder waren dicht übersät mit Graffiti und boten ganz offensichtlich einen interaktiven Kommunikationsraum[328]. Auf der gegenüberliegenden Südseite war dem sog. Comitium (VIII 3,1.32.33) ein ebener, von einer Holzporticus überdachter Gehweg vorgelagert, der sich nicht an der abfallenden Straße orientierte und dadurch wie ein das öffentliche Gebäude betonendes Podest wirkte (Abb. 53). Beide forumsnahen, breiten Straßenabschnitte des Decumanus maximus mögen – zusammen mit der Via del Foro im Norden – eine wichtige Rolle im Kontext von Festprozessionen gespielt haben. Ähnlich wie auf dem Forum selbst waren die Festteilnehmer hier von einer würdigen Kulisse umgeben.

323 Spinazzola 1953, 133: „[…] mentre in alto si ornava della sua bella serie di finestre polifore a colonnine, in basso presentava questa sua vasta decorazione ‚di grandiose architetture' dipinte con figure centrali, che non potettero non essere armonizzate con la superior decorazione architetturale, di cui formarono la base colorita […]."; vgl. PPM VIII (1998) 1–23 s. v. VIII 1, 1, Basilica (V. Sampaolo) 3–5 Abb. 2–5. Der Plastico gibt nur noch eine rot-weiße Zonengliederung wieder, die heute noch stellenweise ablesbar ist. Offenbar ist die Stuckschicht mehrfach erneuert worden, nachträglich wurden Vordächer angebracht – laut Ohr (1991, 7) für die Anlage offener Tabernae.

324 Overbeck – Mau 1884, 60; Poehler 2017, 49; Esposito (im Druck).

325 Zum Folgenden auch Haug 2017, 95–101.

326 Overbeck – Mau 1884, 135 mit Abb. 78; Laidlaw 1985, 320 f.; PPM VII (1997) 312–327 s. v. VII 9, 1, Edificio di Eumachia (I. Bragantini) 313–315 Abb. 1–3; zur Repräsentativität Haug 2017, 98; s. auch Westfall 2007, 134; zu den Fundumständen des Eumachia-Gebäudes Fiorelli 1860, Pars Tertia 154. 158. 195 f. 198. 210. 213.

327 Laidlaw 1985, 320 f.

328 Overbeck – Mau 1884, 135 mit Abb. 78.



Abb. 53: Treppenaufgang vor dem Comitium, im Hintergrund Kalksteinpoller am östlichen Forumsausgang

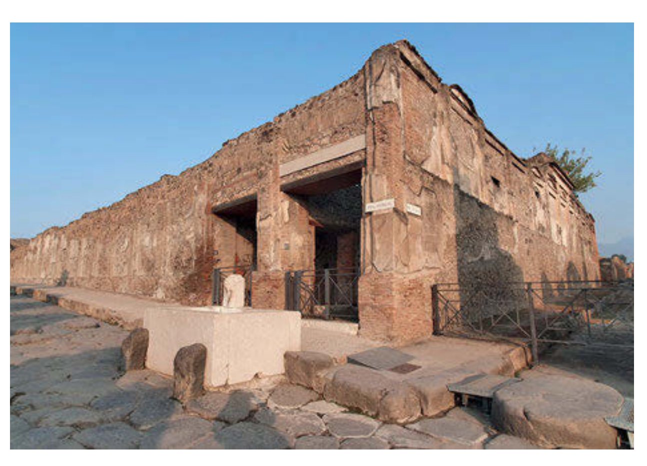


Abb. 54: Eumachia-Gebäude, Südfassade an der Via dell'Abbondanza, im Vordergrund Brunnen



Abb. 55: Südseite der Via dell'Abbondanza, Ladenzeile im Bereich von Insula VIII 5



Abb. 56: Nordseite der Via dell'Abbondanza, im Vordergrund Kreuzung mit Vicolo del Lupanare/Via del Teatro (Insula VII 14)

Hinter dem sog. Comitium und dem Eumachia-Gebäude änderte sich der Charakter der Straße. Auf beiden Seiten folgten nun bis zur Kreuzung mit der Via Stabiana dicht an dicht Läden sowie einige wenige Hauseingänge. Mit Ausnahme von zwei einräumigen Take-aways im Umfeld der Stabianer Thermen (VII 1,8) – an der Nordwestecke (VII 1,1.62) sowie an der Südostecke (VIII 4,17–17a) des Platzes[329] – fehlen auf dem gesamten Straßenabschnitt Imbisse, Bars und Gaststätten[330]; bei Nacht dürfte hier folglich kaum Betrieb geherrscht haben. Auch Bäckereien, Fullonicae und Garum-Hersteller, die sich im Befund signifikant abzeichnen würden, kann man ausschließen (Abb. 19). Eine konkrete Bestimmung der Taberna-Funktionen ist in Ermangelung archäologischer Evidenz zwar nicht möglich. Da man aber besonders geruchs- und lärmintensive Gewerbe ausschließen kann, liegt die Vermutung nahe, dass wir es hier mit einer repräsentativen Shopping-Meile für gehobene Bedarfe zu tun haben.

---

329 Zur Frequentierung von Bars durch das Thermenpublikum, s. Isid. orig. 15, 2, 42: *popina […] est autem locus iuxta balnea publica, ubi post lavacrum a fame et siti reficiuntur*; vgl. Mart. 5, 70; vgl. Meusel 1960, 15 f.

330 Wallace-Hadrill 1995, 46–51; McGinn (2002, 31) widerspricht der Vorstellung eines ‚Zonings', da hier (allerdings einige Meter weiter) zumindest wohl eine Bar (VII 1,1.62) gelegen hat. Tatsächlich wird man nicht von einer juristischen Reglementierung, sondern von einem sich selbst auf der Basis von Vorstellungen und Normen regulierenden Prozess ausgehen, der dadurch auch Ausnahmen kennt.



Abb. 57: Tuffquader mit Eituns-Inschrift bei VIII 5,20, die direkt auf die Quader aufgetragen ist ist

Dass die Anlage der Ladenstraße auf die samnitische Zeit zurückgeht, bezeugen lange Abschnitte, an denen die Fassadensegmente zwischen den Ladeneingängen aus Tuffquadern bestehen **(Abb. 55)**[331]. Sie verleihen der Straße ein einheitliches Gepräge. Andere Segmente der Straße sind indes umfassend in Opus testaceum restauriert worden **(Abb. 56)**[332]. Beide Mauerwerkstechniken scheinen in den letzten Jahren der Stadt zumindest partiell sichtbar gewesen zu sein, wie Dipinti, die direkt auf das Mauerwerk aufgebracht sind, an verschiedenen Stellen bezeugen **(Abb. 57)**[333]. Andernorts war das Mauerwerk aber verputzt[334]. Der lebhafte Wechsel von Tuff- und Latericiumfassaden, der den gesamten Straßenabschnitt heute prägt, dürfte in der Antike somit vielleicht zumindest partiell erfahrbar gewesen sein.

Dass es sich um einen repräsentativen und altehrwürdigen Straßenabschnitt handelte, ist nicht zuletzt an den Gehweggestaltungen ablesbar. Unmittelbar westlich des sog. Comitiums wurden der Laden VIII 3,7, der Hauseingang der Casa del Cinghiale I (VIII 3,8) und der Laden VIII 3,9 durch einen auffälligen Cocciopesto zusammengeschlossen. Sein Tessera-Muster mit Rhomben-Decor weist das Paviment als eine republikanische Gestaltungsmaßnahme aus **(Abb. 58)**[335]. Wenige Meter weiter im Osten folgt ein weiterer Prunk-Gehweg, hier mit einem polychromen Lithostroton in Cocciopesto-Bettung.

Einen gewissen Rhythmus erhielt die Straße durch die einmündenden Cardines, da diese Kreuzungen – mit Altären und Brunnen ausgestattet – als Interaktionsfoci fungierten[336]. Diese urbanen

331 Gut erhalten sind die Tufffassaden auf der Nordseite im Bereich von Insula VII 13 und auf Höhe der Stabianer Thermen (VII 1,8) sowie auf der Südseite im Westteil von Insula VIII 5, vor Einmündung des Vicolo della Maschera; zur Tuffquader-Fassade der Stabianer Thermen, s. Richardson 1988, 100 f.

332 Dies gilt für den Bereich von VII 14 (Nordseite), VIII 3 (Südseite), VIII 5/Ostteil (Südseite) und VIII 4 (Südseite, gegenüber den Stabianer Thermen).

333 Auf dem Mauersegment zwischen den Eingängen VIII 5,19 und VIII 5,20 ist eine republikanische Eituns-Inschrift auf dünner weißer Tünche auf das Quadermauerwerk gemalt, s. Varone – Stefani 2009, 368 Taf. 30c und hier Abb. 57. Im Fall der Läden VIII 5,29 und VIII 5,30 scheint man selbst auf die Tünche verzichtet und die Dipinti direkt auf das Quadermauerwerk aufgetragen zu haben, s. CIL IV 45a; s. Varone – Stefani 2009, 369. Ähnliches gilt für die Mauern in Opus testaceum. Noch heute ist zu beiden Seiten des Eingangs VIII 4,6 sowie auf dem Westpilaster von VIII 4,4 (Casa dei Postumii) erkennbar, dass die Dipinti auf eine dünne Schicht Tünche aufgetragen waren (Abb. 28a–b), unter der sich das Opus testaceum abzeichnet. Bei den im CIL vermerkten Dipinti im Bereich der Eingänge VIII 3,4 (Casa di Ercole e Augia) und VIII 3,8 (Casa del Cinghiale I) scheint nach Auskunft von mageren Tüncheresten ähnlich verfahren worden zu sein.

334 Dies gilt für eine dicke Putzschicht in der Sockelzone des Eingangsbereichs VIII 4,6, sodass die Dipinti möglicherweise nachträglich überputzt wurden; s. weiterhin Putzreste bei VIII 4,1–2; VIII 4,4 (Casa dei Postumii).

335 PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3, 8–9, Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 363 Abb. 1; Hartnett 2017, 177.

336 Zum Konzept der ‚nodes', s. Lynch 1960, 47 f.; zu ihrer Funktion im Straßenraum, s. Lynch 1960, 55.

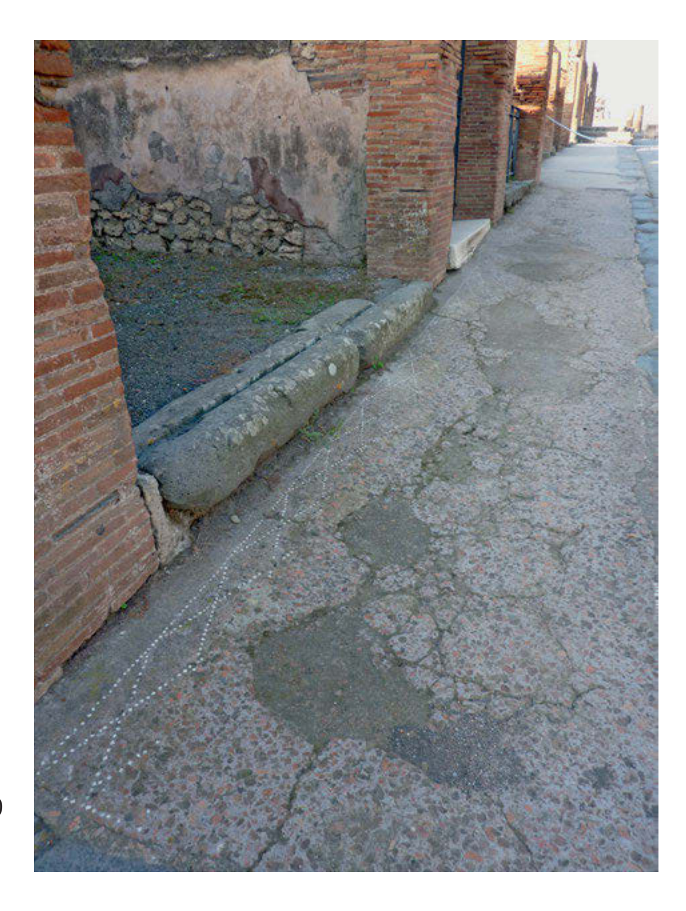


Abb. 58: Aufwendige Gehweggestaltung (Cocciopesto mit Rhomben-Decor) im Bereich von Insula VIII 3

Knotenpunkte ermöglichten Orientierung entlang der geradezu endlos scheinenden Achse. Die erste Kreuzung, auf die der vom Forum Kommende traf, befand sich an der Südostecke des Eumachia-Gebäudes, wo von Süden der Vicolo dei 12 Dei, von Norden der Vicolo di Eumachia einmündete. Hier befindet sich – direkt vor dem Nebenaufgang zum Eumachia-Gebäude – der schon erwähnte Brunnen, der weit in den Straßenraum ausgreift. Mit seiner Ikonographie – Concordia mit Füllhorn – verweist er auf Reichtum, Wohlstand und Wohlergehen, aber vielleicht noch konkreter auf die Concordia-Statue im benachbarten Eumachia-Gebäude (Abb. 14. 54)[337]. Durch sein helles Travertinmaterial hebt er sich auffällig vom Straßenraum ab. An derselben Straßenkreuzung, an der Ostfassade von Insula VIII 3, war über einem gemauerten Altar ein heute verlorenes rituelles Gemälde mit zwei Registern angebracht. Im unteren Register flankierten zwei große Schlangen einen Rundaltar, im oberen Register (mithin in der oberen ‚Sphäre') wurden dazu die zwölf Götter in parataktischer Reihung in Beziehung gesetzt **(Abb. 59)**[338]. Gerade an den Straßenkreuzungen mischten sich die Götter unter die Menschen – und prägten so die Atmosphäre mit.

Den zweiten Nucleus bildete die Kreuzung von Via dell'Abbondanza mit dem von Norden kommenden Vicolo del Lupanare und der von Süden einmündenden Via del Teatro. Die beiden Cardines gehören zu der wichtigen Verkehrsachse, die der Wagenverkehr genommen hat, um das Forum und mit ihm die sog. ‚Altstadt' zu umfahren[339]. Sie verbindet zugleich die Via dell'Abbondanza mit dem

337 So Spano 1961, 14; Zanker 1995, 108 f.; erneut Kellum 2021, 74.

338 Fröhlich 1991, 330 f. Kat. F60 Taf. 60, 3; Van Andringa 2000, 65 Nr. 35 Taf. 38; PPM VIII (1998) 385–394 s. v. VIII 3, 10–12, Casa delle Grazie (I. Bragantini) 387 Abb. 3a–b. Heute stark verblasst, jedoch in verschiedenen historischen Aquarellen und Zeichnungen mit nur leichten Variationen, die insbesondere die Götterikonographien betreffen, angegeben.

339 Poehler 2017, 28; für die hohe Frequentierung des Vicolo del Lupanare, s. Poehler 2017, 122.

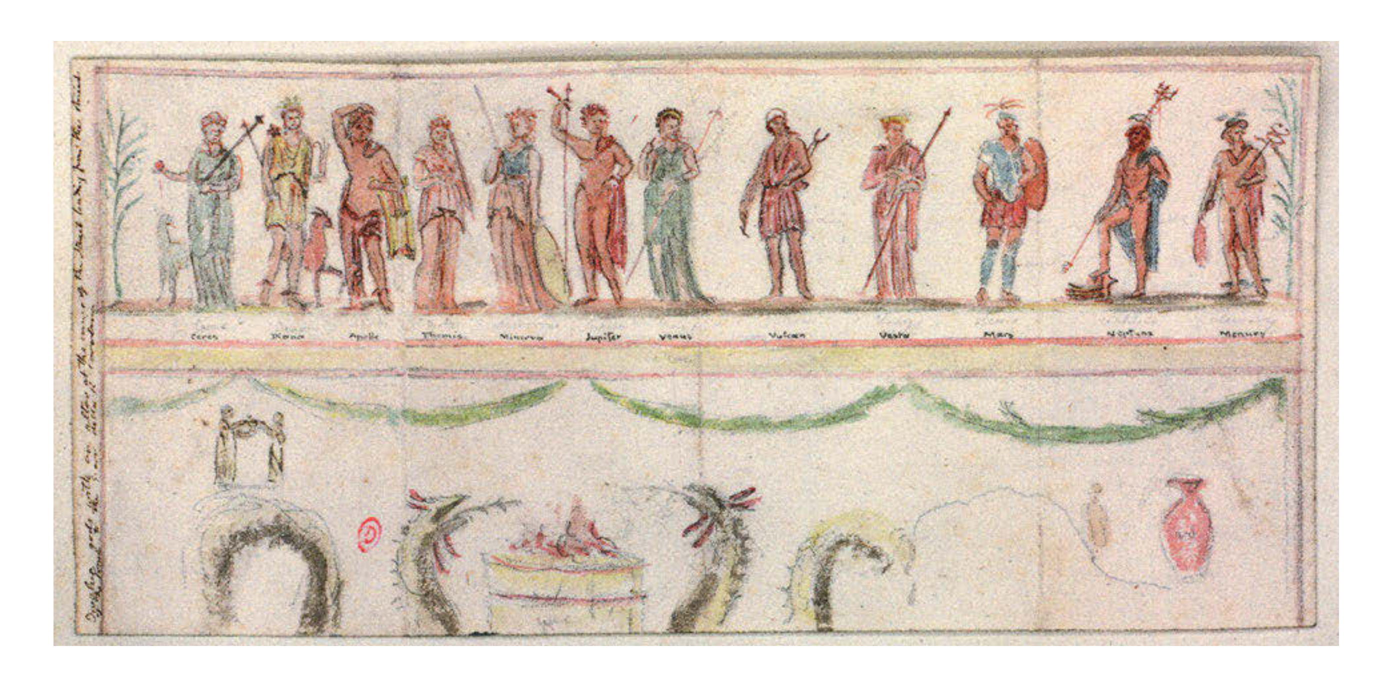


Abb. 59: Darstellung der zwölf Götter, an der Einmündung des Vicolo dei 12 Dei in die Via dell'Abbondanza, Aquarell von W. Gell

Theaterquartier und dem Foro Triangolare. Etwas von dieser Kreuzung nach Westen versetzt (bei VII 14,13) befand sich auf dem nördlichen Gehwegpaviment ein Brunnen (Abb. 56), unmittelbar an der Straßenecke war am Vicolo del Lupanare ein Altar vor die Insula-Außenmauer gesetzt (VII 14,14). Trittsteine ermöglichten rund um die Straßenkreuzung ein bequemes Passieren. Aus diesem wiederholt auftretenden Set an Gestaltungsmerkmalen darf man schließen, dass Erleben und Handeln entlang der großen Achsen rhythmisiert war: An den Kreuzungen war für Leib (Wasser, häufig auch Bars, s. u.) und Seele (Altäre) gesorgt.

Der platzartige Bereich vor den Stabianer Thermen (VII 1,8)

Einen ganz anderen Charakter nimmt die Straße am Fuß des Forumshügels an, wo sie leicht nach Norden abknickt. Auf Höhe von Eingang VII 1,4 verläuft eine schräg ansteigende Schwelle quer über die Straße, um das Wasser, das sich hier gesammelt haben muss[340], in die Kanalisation abzuleiten. Sie markiert den Übergang zu einem sich platzartig weitenden Bereich, der an seiner breitesten Stelle etwa 14 m misst **(Abb. 60)**. Der Straßencharakter bleibt darin greifbar, dass den Gebäuden ein – hier besonders breiter – Gehweg vorgelagert ist. Optisch dominiert wurde der Straßenplatz im Osten durch das Tetrapylon, im Norden durch die Fassade der Stabianer Thermen mit ihrem herausgehobenen Eingang (Abb. 8) und einer dichten Sequenz von Tabernae, deren Tuffquader sichtbar geblieben sein dürften **(Abb. 61)**[341], im Süden durch weitere Geschäfte. Insbesondere das Tetrapylon verlieh dem ‚Straßenplatz' eine forumsähnliche Qualität. Die Ehrenstatuen, die an die Bogenpfeiler angeschoben waren, ehrten Mitglieder der Holconier-Familie (s. Kap. II 1.1).

Die Kreuzung mit der Via Stabiana (Cardo maximus), unmittelbar östlich des Tetrapylons, markierte den östlichen Schlusspunkt dieses Straßenabschnitts. Es handelte sich um den zentralsten Verkehrsknotenpunkt der Stadt, der dementsprechend als Interaktions-Hub ausgestattet wurde. Hier lagen gleich zwei Bars mit Straßenverkauf (VIII 4,17.17a und IX 1,15–16), wodurch man sich den

340 Zu einem Modell der Oberflächenentwässerung, s. Poehler (im Druck).
341 Dipinti und Graffiti sind hier direkt auf die Quader aufgebracht, s. Varone – Stefani 2009, 347–352.





Abb. 60: Blick von Westen auf den sich weitenden Straßen-Platz vor den Stabianer Thermen



Abb. 61: Blick von Osten auf das Tetrapylon, im Hintergrund die Südfassade der Stabianer Thermen

Bereich besonders belebt vorstellen darf. Ein Brunnen in der Achse des Platzes mag die Barbesucher, das Thermenpublikum, Passanten und benachbarte Bewohner mit Wasser versorgt haben. In der Achse der Via dell'Abbondanza ist er so platziert, dass er den – verspringenden – Verlauf der Straße nicht blockierte **(Abb. 62)**. Ein hoch aufragender Wasserturm[342] machte die infrastrukturelle Leistung der Wasserversorgung auch optisch erfahrbar. Die Belebtheit der Kreuzung wird sicher auch zur Atmosphäre des benachbarten ‚Straßenplatzes' beigetragen haben: Man befand sich hier im infrastrukturellen Zentrum der Stadt.

Der östliche Abschnitt der Via dell'Abbondanza bis zum Vicolo IX 12–IX 13/Vicolo I 8–I 9

Jenseits der zentralen Kreuzung mit der Via Stabiana setzte sich der Decumanus maximus mit etwas anderer Orientierung als Ladenstraße fort. Tiefe Spurrillen zeigen an, dass die Straße hier zweispurig von Wagen befahren wurde. Ihr Charakter hat sich nun erneut gewandelt. Die Ladeneingänge folgten etwas weniger dicht aufeinander. An die Stelle von nicht näher bestimmbaren (Luxus-)Läden traten auffällig viele Lebensmittelläden, Bars und Gaststätten, die über einen Tresen verfügten (Abb. 19. 333)[343]. Diese befanden sich fast durchgängig auf der Südseite der Straße – möglicherweise damit ihre Tresen zur sonnengeschützten Nordseite hin lagen. Auch Fullonicae und Schmiede, die einen nicht unerheblichen Lärm und Geruch produzierten, traten in diesem Straßensegment hinzu[344]. Wir dürfen folglich mit einer graduell anderen Klientel, mit einem anders gelagerten Güterverkehr, aber nicht zuletzt auch einem eigenen multisensoriellen Setting rechnen. Folgen wir der Straße nun Schritt für Schritt.

Unmittelbar hinter der Kreuzung traf man auf zwei prunkvolle Anwesen. Im Süden lag die Insula del Citarista, die in den letzten Jahren der Stadt sehr weitgehend von einem Stadtpalast, der Casa del Citarista (I 4,5.25), eingenommen wurde. Die Insula war zu beiden Hauptstraßen hin – d. h. entlang der Via Stabiana wie der Via dell'Abbondanza – von Tabernae gesäumt **(Abb. 63)**. Die Hauseingänge (I 4,22; I 4,25) entlang der Nordfassade fielen jedoch unspektakulär aus. Ganz anders das Nachbarhaus auf der gegenüberliegenden Straßenseite: Hier hatte die Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; **Abb.** 24. **64**) eine regelrechte Prunkfassade erhalten. Vom Niveau des Gehwegs führten

342 Zur Funktion der Wassertürme, s. Ohlig 2015, 32 f.; Dessales 2020, 39 f.
343 Ellis 2018, 88 Abb. 3.2.
344 Haug 2017, 98 f. Abb. 3.



Abb. 62: Blick auf Gehweg, Wasserturm und Brunnen



Abb. 63: Insula del Citarista (I 4), Nordfassade, von Westen



Abb. 64: Casa di M. Epidius Rufus, (IX 1,20), Fassade

zwei Treppen auf ein hohes, rot gefasstes Podium, das dem Hauseingang vorgelagert war[345]. Die eigentliche, weiße Fassadenwand wurde durch rote Rahmenlinien in Paneele gegliedert. Der Eingang selbst war von Pilastern eingefasst, die von altertümlichen Figuralkapitellen bekrönt

345 In der letzten Phase waren die seitlichen Nebenzugänge vermauert; vgl. Spinazzola 1953, 634 Anm. 225; Helg 2018, 56 f.; Haug 2020, 121 f.; eine Detailanalyse mit zeichnerischer Dokumentation bei Lauter 2009, 32–35. Die Fassade des Epidius Rufus stellt ein außergewöhnliches Beispiel dar, doch auch sonst wurde mitunter der Gehweg im Bereich eines Hauses aufgehöht – s. Hartnett 2017, 132–136.



Abb. 65: Rekonstruktion eines Fassadenabschnitts, im Zentrum Geschäft des Tuchhändlers Verecundus (IX 7,5–7), links und rechts die anschließende Bebauung (V. Spinazzola, 1953)

wurden. Zusätzlich betont wurde die Front durch ein Vordach[346]. Der Zugang zum Haus wurde regelrecht theatral inszeniert. Die Wirkung muss sich im Kontrast mit den einfach gestalteten Fassaden der angrenzenden Bebauung verstärkt haben: Die benachbarten Tabernae und die Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29) zeigten den einfachen rot-weißen Fassaden-Decor mit Dipinti in der Oberzone[347].

Hatte man die von Norden und Süden einmündenden Cardines (Vicolo di Tesmo/Vicolo del Citarista) passiert, so fand man sich erneut zu beiden Seiten von Tabernae umgeben. An zwei aufeinanderfolgenden Geschäften auf der Nordseite wurde die Vielfalt an Gestaltungsformen greifbar. Der Tuchhändler Verecundus (IX 7,7) setzte auf Mercur und Venus Pompeiana, um seinen Eingang beschützen zu lassen (**Abb.** 43a–b. **65**)[348]. Durch das Vordach, das die drei ungleich hohen und breiten Eingänge überspannte, wurde die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung der Eingangszone mit ihren Götterbildern gelenkt. Diese verbanden sich, wie schon gesehen, mit der Darstellung der Tuchproduktion. Nur wenige Meter weiter legte der Inhaber von Laden IX 7,1 auf einen geradezu allseitigen göttlichen Schutz Wert **(Abb. 66**. 344**)**. Den Eingang flankierten Venus Pompeiana (links) und Kybele (rechts), zu deren Ehre eine Prozession abgehalten wurde; oberhalb des Eingangs erschienen gleich vier Götter. Diese dichte Sequenz von Götterbildern beförderte eine regelrecht sakrale Aufladung des Straßenraums. Aber mehr noch: Dem Passanten werden die unterschiedlichen Venus-Ikonographien ins Auge gesprungen sein – zunächst die auf einem Elefantenwagen triumphierende Venus, dann die würdevoll-ruhig dastehende, verhüllte Venus in Begleitung von Eros[349]. Auf der Südseite

346 Zur Überdachung der Fassade: Spinazzola 1953, 52. 56 Abb. 59.

347 Vgl. Zeichnung von L. Bazzani aus dem Jahr 1896, Victoria and Albert Museum London, Inv. 1428–1901: <https://collections.vam.ac.uk/item/O245499/painting-of-pompeii-drawing-luigi-bazzani/> (13.09.2021).

348 PPM IX (1999) 774–778 s. v. IX 7, 7, Officina coactiliaria di Verecundus (V. Sampaolo) 774–777 mit Abb. 1–3; Varone – Stefani 2009, 398–411.

349 PPM IX (1999) 768–773 s. v. IX 7, 1–2, Officina coactiliaria e officina infectoria (V. Sampaolo) 769–773 Abb. 1–8; Spinazzola 1953, 215–223; Varone – Stefani 2009, 383–388; zu den konkurrierenden Venus-Ikonographien, s. auch Hartnett 2017, bes. 288.



Abb. 66: Rekonstruktion des Fassadenabschnitts IX 7,1–3 sowie IX 11 mit Larenaltar und Ladenzeile (u. a. dem Imbiss der Asellina) (V. Spinazzola, 1953)

befand sich in diesem Abschnitt die in drei Zonen gegliederte Fassade der Fullonica des Stephanus (I 6,7). Auf einen knappen schwarzen Sockel folgte eine Mittelzone mit roten Orthostaten, darüber eine weiße, ungegliederte Oberzone, auf der Dipinti angebracht waren. Wenige Meter weiter war die Fassade der Casa del Sacello iliaco (I 6,4) vollständig mit einem Opus quadratum bemalt[350], im Bereich von I 6,1.2 war mit einem Cocciopesto-Sockel eine weiße Oberzone mit Dipinti kombiniert. In allen Fällen wurde auf Bilder verzichtet.

Unmittelbar hinter der Kreuzung mit den einmündenden Cardines (Vicolo IX 7–IX 11/Vicolo di Paquius Proculus) folgte an der nördlichen Straßenseite der Larenaltar IX 11,1 mit seiner komplexen rituellen Ikonographie – Schlangengemälde, Kultpersonal und Götterversammlung (s. o. Abb. 36. 66)[351]. Darüber befand sich ein Erker, der das Gemälde nicht nur schützte, sondern auch betonte[352]. Auf wenigen Metern kumulierten somit verschiedenste sakral aufgeladene Darstellungen. Zu dem visuellen Ensemble trat ein Brunnen hinzu, der an dieser Stelle auf den Gehweg gesetzt war. Sein Ausguss befand sich in einer schildartigen, konvexen Scheibe, die man im sakral aufgeladenen Raum als Patera gedeutet haben mag[353].

Hinter dem Brunnen folgte ein deutlich weniger aufwendig gestalteter Straßenabschnitt. Auf beiden Seiten dominierten rote Sockel- und weiße Oberzonen mit Dipinti das Bild[354]. Auf der Südseite galt dies für die Fassade der Casa di Paquius Proculus (I 7,1), bei der es sich um die stadtweit am dichtesten mit Dipinti beschriebene Fassade handelte[355], und die Front der Casa di Fabius Amandus (I 7,2.3)[356], auf der Nordseite für die Tabernae IX 11,2–4 mit ihrem gemeinsamen Vordach (Abb. 66, rechts)[357]. Für den Imbiss der Asellina (IX 11,2) wissen wir, dass den Eingang eine Licht-Klang-Installation schmückte: An einem ityphallischen Pygmäen waren Glöckchen und eine Lampe aufgehängt[358]. Hier gewinnen wir einmal einen Einblick, dass zur großflächigen Fassadengestaltung auch kleine Schauobjekte hinzugetreten sind. Gerade in Bezug auf das schlichte Fassadendesign

350 Dazu Fridell Anter 2011, 274.
351 Spinazzola 1953, 175–179 mit Abb. 215–217 Taf. 18.
352 Spinazzola 1953, 106. 109 Abb. 135.
353 Della Corte (1912, 445) spricht von „patera ombelicata“; Eschebach (1982, 23) von „Schild o. Patera“.
354 Varone – Stefani 2009, 69–79.
355 Helg 2018, 164–167 Kat. P04; zu den Dipinti: Hartnett 2017, 170 f.
356 Helg 2018, 167–169 Kat. P05.
357 Spinazzola 1953, 245 f. mit Abb. 272.
358 Monteix 2010a, 54 f. mit Abb. 20; Hartnett 2017, 269.

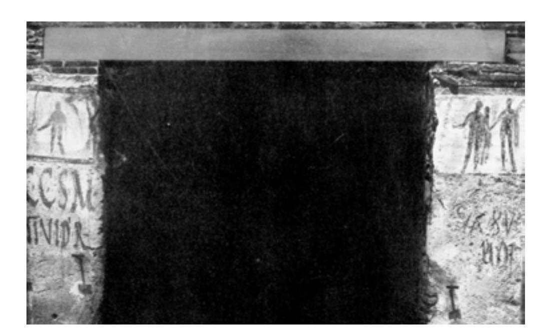




Abb. 67a–c: Eingang zum Haus IX 11,7, mit Bildsequenz, die durch Übermalung zustande kam; a: zunächst Minerva; b–c: dann verschiedene Versionen von Hercules

dürfte dieses Element einen besonderen Akzent gesetzt haben. Hinter der sog. Bottega all'insegna dei vasi (IX 11,4), die den Abschluss dieser Ladensequenz im Osten bildete, verspringt die Fassade nach vorn; auf dem frontal zur Straße gerichteten Wandsegment waren verschiedene Bronzegefäße dargestellt, darunter eine große Amphora (Abb. 66, rechts)[359]. Sie mögen sich auf die Waren bezogen haben, die im angrenzenden Geschäft zum Verkauf angeboten wurden[360]. Indem man sich anstelle eines Götterbildes für eine virtuelle Warenauslage entschied, wurde der merkantile Charakter der Ladenzeile noch einmal unterstrichen.

Bereits wenige Meter weiter folgte der Eingang zur Domus IX 11,7[361], dessen flankierende Türpfosten einen rot-weißen Zonen-Decor aufwiesen. In der weißen Oberzone traten Götterdarstellungen hinzu, die mehrfach erneuert und dabei verändert wurden. Hier tut sich einmal eine historische Tiefe auf, die auch für die anderen Fassaden vorauszusetzen ist. Ursprünglich zeigte der rechte Eingangspfeiler eine Darstellung von Minerva am Altar **(Abb. 67a)**. Nachträglich wurde die Darstellung übertüncht. Links des Eingangs wurde nun eine Darstellung des ruhenden Hercules, rechts des Hercules aversus angebracht **(Abb. 67b)**. Eine letzte Stuckschicht, rechts des Eingangs erhalten, trug – neben großformatigen Dipinti – die quadratisch eingerahmte Darstellung des Hercules am Altar, begleitet von einem Schwein **(Abb. 67c)**. Alle Darstellungen zeigen sakrale Sujets, doch die fortwährenden Modifikationen machen deutlich, dass der (oder die) Eigentümer immer wieder neue inhaltliche (und damit auch religiöse) Akzente setzen wollte(n). Trotz der geringen Bildgröße werden die Veränderungen dem aufmerksamen Passanten ins Auge gefallen sein. Mit diesem eher unscheinbaren Eingang kommt die Dichte an Götterbildern zu einem gewissen Abschluss. Zwar treten im Straßenverlauf weitere Darstellungen, insbesondere Larenbilder, auf, doch nimmt ihre Dichte zusehends ab.

Die östlich der einmündenden Cardines (Vicolo IX 11–IX 12/Vicolo dell'Efebo) anschließende Insula IX 12 dürfte insbesondere durch ihre Obergeschossgestaltung ins Auge gefallen sein **(Abb. 68)**. Auf den zum Cardo hin orientierten Eckerker (IX 12,1) folgte an der Hauptfassade eine repräsentative offene Pfeiler-Loggia (IX 12,1–5)[362]. Mit den Stützenstellungen im Obergeschoss findet ein auffälliges Prestigeelement in die Fassadengestaltung Eingang. Östlich des Cenacula-Komplexes springt die Fassade leicht zurück. Hier befindet sich Taberna IX 12,6, deren Eingang durch die bereits erwähnte

359 Spinazzola 1953, 246 f. Abb. 272. 273; Fröhlich 1991, 337 Kat. F67; PPM X (2003) 167–170 s. v. IX 11, 2 e 4, Caupona di Asellina (V. Sampaolo) 170 Abb. 4; Helg – Poppi 2017, 277 Abb. 4; vgl. Della Corte 1912a, 27: „Il largo vano della bottega n. 4 ci ha rivelato una nuova specie di chiusura. Esso era chiuso nel momento della catastrofe con una lunga serie di strette tavole verticali mobili, l'una all'altra cennesse, come ha mostrate l'impronta lasciata dal legne nel terreno."
360 Monteix 2010a, 56. Das auffällige Loggia-Obergeschoss, rekonstruiert von Spinazzola, ist in diesem Bereich hypothetisch, wiederholt sich aber im Straßenverlauf im Befund.
361 Spinazzola 1953, 163 f.; Varone – Stefani 2009, 434–437.
362 Zum Erker: Spinazzola 1953, 107–109 mit Abb. 136 Taf. 56; zur Loggia: Spinazzola 1953, 83–91 mit Abb. 94–104; Varone – Stefani 2009, 440–445; vgl. Helg 2018, 290 f. Kat. P47; vgl. Haug 2020, 127.

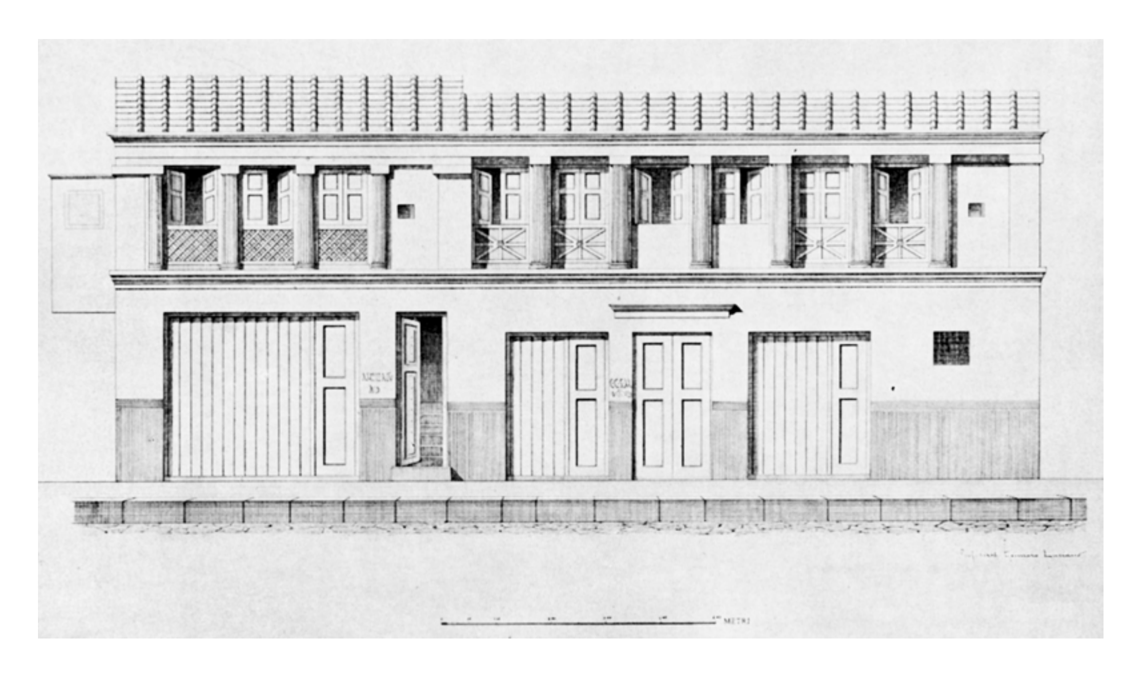


Abb. 68: Rekonstruktion der Fassade im Bereich IX 12,1–5 (V. Spinazzola, 1953)

ityphallische Mercur-Darstellung beschützt wurde (Abb. 41)[363]. Es folgte neben Taberna IX 12,7 jener Larenaltar, zu dem neben den eigentlichen rituellen Bildern auch eine Gladiatorendarstellung hinzutrat (Abb. 37)[364]. Im Obergeschoss wurde diese Situation durch einen Balkon regelrecht betont.

Auf der gegenüberliegenden Südseite der Straße trifft man erneut die rot-weiße Fassadengliederung an. Unter den Tabernae finden sich hier nun auch einmal zwei besser erhaltene Geschäfte – die Bar des Obstverkäufers Felix (I 8,1; Abb. 287) sowie die Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8; Abb. 290). Die beiden Etablissements besetzen die Nordwest- bzw. Nordostecke der Insula und verfügen über auffällige Tresen – einmal mit ansprechender Ikonographie, einmal mit edler Marmorverkleidung. Darin zeigt sich, dass die Straßenwirkung nicht allein durch die Fassade selbst, sondern auch durch die Form der Warenpräsentation bestimmt war – im Fall der Lebensmittelläden durch den aufwendigen Tresen. In diese merkantile Atmosphäre fügen sich sakrale Bilder ein. In unmittelbarer Nachbarschaft der Bar des Obsthändlers Felix (I 8,1) war an der Ostfassade des einmündenden Vicolo dell'Efebo ein Schlangenbild angebracht, während L. Vetutius Placidus (I 8,8) im Inneren seines Ladens, in der Achse des Tresenschenkels, ein Larenbild inszenierte (s. Kap. II 6). Kult und Kommerz konnten ganz unterschiedliche Symbiosen eingehen.

Auf der Nordseite folgt hinter der Einmündung der Cardines (Vicolo IX 12–IX 13/Vicolo I 8–I 9) mit Insula IX 13 ein Baublock, dessen zwei Besitzeinheiten am Fassadendesign ablesbar werden. Von Westen kommend blickt man zunächst auf die Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3; **Abb. 69**) mit ihrem schwarzen Orthostatensockel und der Oberzone in weißem Quadermauerwerk[365]. Das Obergeschoss ist durch Fensteröffnungen gegliedert, ein roter Fries und ein Gebälk schließen die Fassade nach oben hin ab. Die geschlossene, völlig bildlose Fassade atmet in ihrer Schlichtheit *gravitas*. Wenn man einige Meter weiter, noch immer auf der Nordseite, die Casa detta di Trebius Valens (III 2,1; Abb. 31) mit ihren schwarzen Orthostaten- und weißen Oberzone erblickte[366], so wird

363 Spinazzola 1953, Taf. 4. 56. 63; generell zur Schutzfunktion von Mercur-Darstellungen Spinazzola 1953, 163; Fröhlich 1991, 338 Kat. F70 Taf. 16, 2; bei Monteix (2010a, 53) fälschlich mit dem Eingang IX 12,1 verbunden.
364 Spinazzola 1953, 172. 170–174 Abb. 211–214; Varone – Stefani 2009, 458 f.
365 Spinazzola 1953, 130–132. 317–334; PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13, 1–3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 185 Abb. 1; Varone – Stefani 2009, 460–467; Helg 2018, 293–295 Kat. P48.
366 Franklin 1980, 79 f.

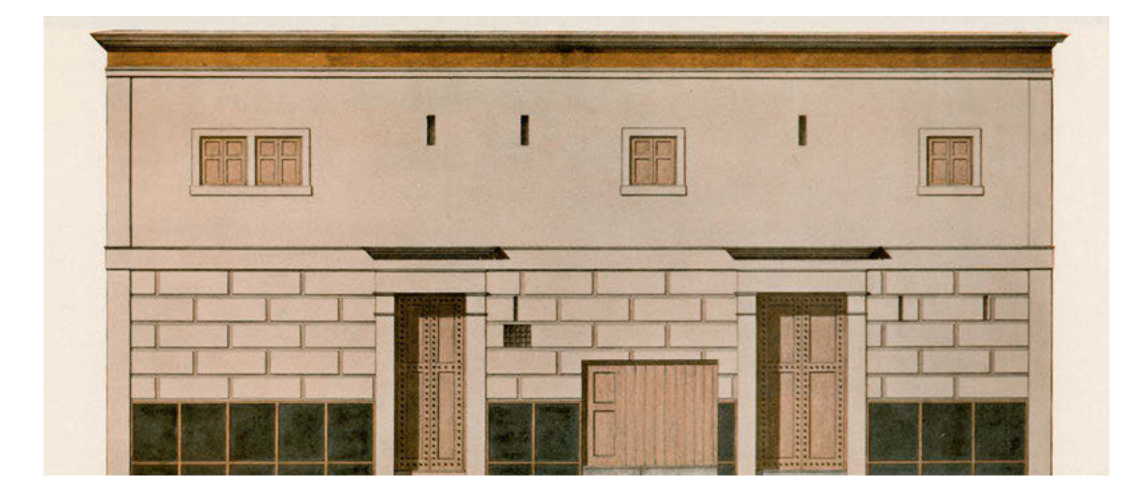


Abb. 69: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3), Rekonstruktion (V. Spinazzola, 1953)

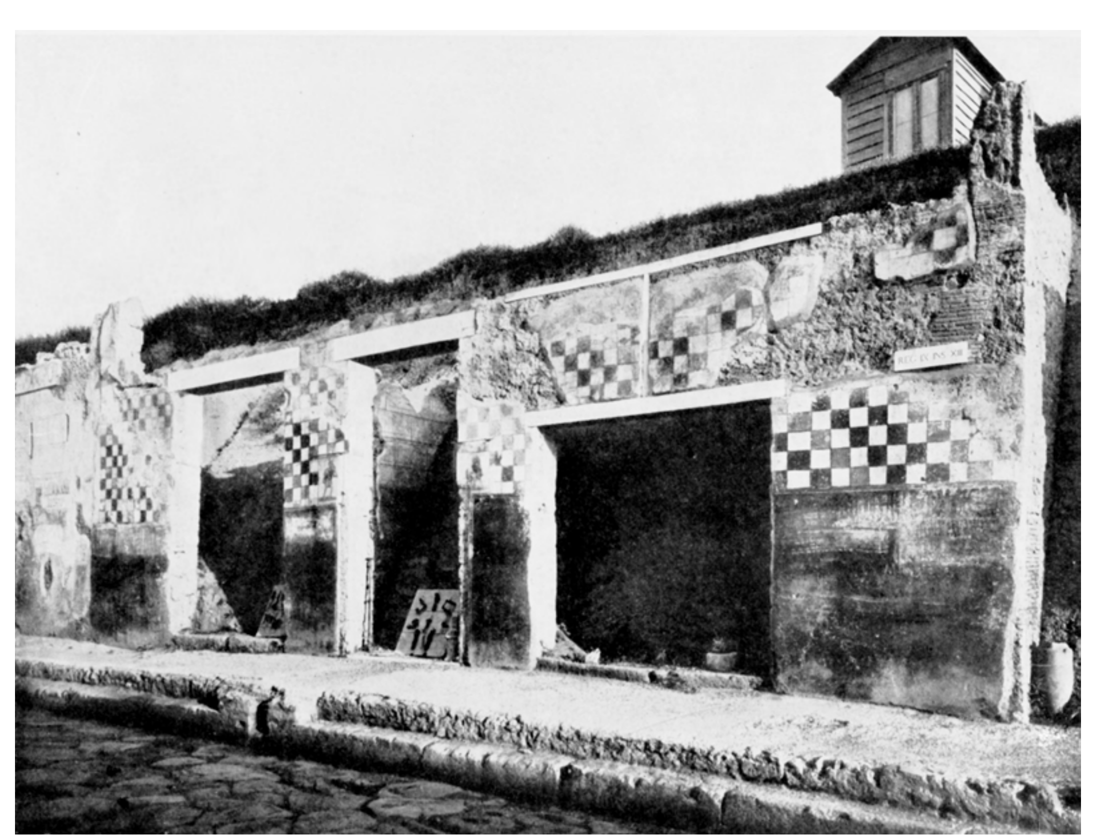


Abb. 70: Haus und Tabernae des M. Fabius Ululitremulus (IX 13,4–6)

man die Ähnlichkeit mit dem Prunkhaus des Polybius sicher bemerkt haben. Doch der unmittelbar anschließende Baukomplex des M. Fabius Ululitremulus (IX 13,4–6) – ein Haus mit Fullonica – wählte ein ganz anderes, ‚lautes' Design. Das unruhige, polychrome Schachbrettmuster zieht die Aufmerksamkeit des Passanten auf sich (**Abb.** 34. **70**). Die figürlichen Darstellungen, die den Hauseingang (IX 13,5) einfassen, treten dadurch fast in den Hintergrund, doch formulieren auch sie sozialen Anspruch. Es handelt sich um Romulus, der ein Tropaion schultert, sowie Aeneas, Ascanius und Anchises. Im Handwerkskontext wird die große Vergangenheit bemüht. Die beiden Nachbarn, deren Fassaden beide vom simplen Zonen-Design abweichen, konkurrieren somit um die Aufmerksamkeit der Passanten auf ganz unterschiedliche Weise[367].

367 Zum Vergleich der beiden Fassaden, s. auch Hartnett 2017, 162.



Abb. 71: Casa del Bell'Impluvio (I 9,1)

Auf der Südseite befindet sich mit der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) ein recht respektables Haus mit Atrium und Rumpfperistyl, das zwar ein Vestibül mit Götterdarstellungen besaß, dessen Fassade jedoch nur weiß getüncht war und zum Träger von Dipinti wurde **(Abb. 71)**. Hier zeigt sich einmal besonders klar, dass die Fassadengestaltung nicht zwingend über die Größe und Ausstattung eines Hauses im Inneren Auskunft geben muss.

Blicken wir auf den hinter uns liegenden Straßenabschnitt zurück, so wird die große Vielfalt an Gestaltungsformen besonders deutlich. Sie ergab sich aus einem variantenreichen Wechsel von offenen und geschlossenen Fassadensegmenten, von Bereichen mit und ohne Vordächer und Balkone, aber auch durch auffällige Elemente wie die zurückgesetzte Prunkfassade der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20) oder eine Pfeilerloggia (IX 12,1–5). Durch die Bemalung wurde das Spiel mit Homogenität und Heterogenität noch einmal verstärkt. Zwar dominiert das rot-weiße Fassadendesign (Abb. 35), doch verband es sich hier mit auffälligen Gestaltungsformen wie dem schwarzen Orthostatensockel und dem weißen Quadermauerwerk an der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1–3) oder dem Schachbrettmuster an der Fassade des M. Fabius Ululitremulus (IX 13,5). Eine intensivere Wahrnehmung verlangten dem Passanten auch verschiedenste Bildelemente ab: Larengemälde und Götterbilder, die sich mit Handwerkerszenen und Gladiatorenbildern verbanden. Ein aufmerksamer Betrachter dürfte gerade bei den sakralen Bildern die ikonographischen Variationen bemerkt haben. All diese auffälligen Fassadengestaltungen finden sich an der Nordseite der Via dell'Abbondanza. Auf der Südseite griff man häufiger auf das rot-weiße Standarddesign zurück, das einen andersartigen Effekt ermöglichte: So konnten die auffällig gestalteten Tresen der hier besonders zahlreich vorhandenen Lebensmittelgeschäfte prominent in Erscheinung treten. Mit ihrer gestalterischen Heterogenität dürfte die Straße einen hohen Unterhaltungscharakter besessen haben. Das vielfältige Design der Fassaden gab die Kulisse für die unterschiedlichsten Handlungen ab: für das geschäftige merkantile Treiben, für verschiedenste Kultaktivitäten, für die Versorgung mit Wasser und nicht zuletzt für Klatsch und Tratsch.

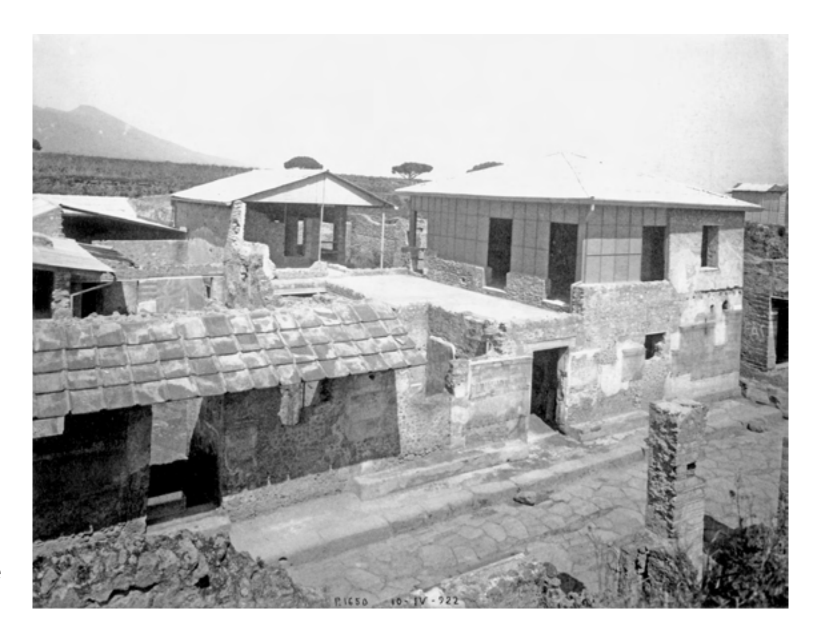


Abb. 72: Casa del Moralista (III 4,2–3), Fassade, historische Aufnahme

Der östlichste Abschnitt der Via dell'Abbondanza jenseits der Via di Nocera

Überspringen wir an dieser Stelle einige Insulae (im Norden: III 1; III 2; III 3; im Süden: I 11; I 12; I 13), um mit der Betrachtung weiter im Osten, jenseits der Kreuzung mit der Via di Nocera, fortzufahren. Hier nahm der Aufwand, der für die Fassadengestaltung getrieben wurde, deutlich ab[368]. Vor allem säumten die Straße nun weniger Geschäfte, sodass man auch von einem erheblich reduzierten Fußgängeraufkommen ausgehen darf. An die Stelle der Ladenöffnungen traten längere geschlossene Fassadenabschnitte, an denen die rote Sockelzone und die weiße Oberzone mit ihren zahllosen Dipinti besonders gut zur Geltung kamen. Auf der Nordseite der Straße galt dies etwa für die weiße Fassade der Casa del Moralista (III 4,2–3; **Abb. 72**) mit einer davor platzierten, rot gefassten Bank[369], weiterhin für den Bereich III 5,2–5 mit roten Paneelen in der Sockelzone und weißer Oberzone sowie für Taberna und Haus III 7,1–2 mit einem einfachen Zonen-Design[370]. Selbst auf die Rot-Weiß-Gliederung hat man mitunter verzichtet, war doch die Fassade in manchen Fällen nur weiß getüncht. So wurden die Dipinti an der Casa con bottega di Lutati (III 2,3), deren Türpfosten aus Opus vitattum, das Fassadenmauerwerk aus Opus incertum bestand[371], direkt auf die Tünche aufgetragen.

Von dieser schlichten Fassadengestaltung hoben sich nur einzelne, dafür umso auffälligere Elemente ab. Im Fall der Casa dell'Augustale (II 2,4; Abb. 74) war das Hausportal durch marmorierte Pilaster eingefasst, über der Eingangstür befindet sich noch heute ein in Stuck angegebener Kranz zwischen zwei gemalten Lorbeerzweigen. Er verwies in Anlehnung an die Corona civica wohl auf einen Ehrenrang des Hausbesitzers[372]. Gerade in diesem eher bescheiden gestalteten Straßenabschnitt war dies ein bemerkenswertes Statement, denn sonst findet sich ein solcher Verweis auf

368 Laurence 1994, 66; Schoonhoven 2006; Flohr 2013, 231; 2017, 57.
369 Dipinti alle nach 77 n. Chr., vgl. Franklin 1980, 80 f.; weitere Abbildungen bei Varone – Stefani 2009, 254–265. 269–275; vgl. Helg 2018, 209–212 Kat. P21.
370 Für ein Foto der Altgrabungen vor der Bomben-Zerstörung des Bereichs, s. PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 246 Abb. 104.
371 Spinazzola 1953, Taf. 66.
372 Spinazzola 1953, 420 f. Taf. 8; Alföldi 1973, 37; Helg 2018, 202–205 Kat. P19.



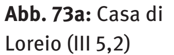


Abb. 73a: Casa di Loreio (III 5,2)



Abb. 73b: Praedia der Iulia Felix, Portal des Badekomplexes (II 4,6)

die eigene Leistung an Hausfassaden nicht. Eingefasst wurde der Eingang von zwei rot gefassten Bänken, darüber scheint ein Zebrastreifenmuster den Eingang betont zu haben[373].

Ein weiteres auffälliges Element stellen Ziegelportale dar. Auf diese Weise herausgehoben wurden der Eingang zur Casa di Loreio (III 5,2; **Abb. 73a**)[374] sowie der Eingang, der in den (vermietbaren) Badekomplex der Iulia Felix führt (II 4,6; **Abb. 73b**)[375]. So auffällig die architektonische Form heute ist: Ursprünglich setzte sich die Rot-Weiß-Gliederung der Fassade auch am Portal fort.

Zu den wenigen visuellen Highlights scheinen nicht zuletzt die Eingänge zu den Gaststätten und Bars gezählt zu haben, die sich in diesem Abschnitt der Straße noch in recht großer Zahl befinden. Die Gaststätte des Hermes (II 1,1.13) wählte Mercur als Wächter des Eingangs, bei der Bar III 6,1 war es das großformatige Bild einer erotisch-aufreizenden Venus Pompeiana – folglich Götter, die man auch sonst entlang der Straßen antraf[376]. Beide Etablissements besaßen auch einen ansprechenden Tresen – einmal mit einer Marmorimitation (II 1,1.13), einmal mit der Darstellung von Obst, Gemüse und Tieren (III 6,1)[377]. Auf diese Weise dürften die Besitzer der verkehrsgünstig gelegenen Läden um die Händler und Reisenden, welche die Stadt betraten, und sicher auch um die

373 Dies lassen die Grabungsfotos vermuten; Spinazzola (1953, Taf. 8) allerdings gibt schwarze Paneele an, darüber eine weiße Mittel- und Oberzone; zu den Inkongruenzen, s. PPM III (1993) 109–111 s. v. II 2, 4 (M. de Vos) 110 f. Abb. 1. 2.

374 Spinazzola 1953, 426 (zu den Wahlprogrammata); zur Verstuckung des Portals, s. Varone – Stefani 2009, 278.

375 PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 187 Abb. 1; Varone – Stefani 2009, 209–220; zum (für fünf Jahre) vermietbaren Bad, s. CIL IV 1136.

376 II 1,1.13: Fröhlich 1991, 312 Kat. F14; III 6,1: Varone – Stefani 2009, 279 f.; Stephens –Stephens 2017, 36.

377 Für Verweise, s. Appendix 1.



Abb. 74: Casa dell'Augustale (II 2,4)

Besucher des Amphitheaters geworben haben (Kap. II 6.4). Ob Häuser oder Geschäfte: der gestalterische Aufwand galt in diesem Straßenabschnitt den Eingängen.

Damit trifft man zwar hier und da auf ein visuelles Highlight, grundsätzlich fallen die Fassaden aber schlicht aus. Stattdessen verfügt die Straße nun über eine deutlich höhere Aufenthaltsqualität. Bänke sind in kurzen Abständen vor Fassaden gesetzt (Abb. 16) und prägen deren Erscheinungsbild. Bei der Casa del Moralista (III 4,2–3) ist es die rot gefasste Bank (Abb. 72), die sich von der sonst weißen Fassade absetzt. Der Besitzer der Casa di D. Octavius Quartio (II 2,2) hat sich für einen zurückgesetzten Eingang mit vorgelagertem Prothyron entschieden, vor dessen Seitenwänden kleine Bänke platziert sind. Wenige Meter weiter flankieren gemauerte Bänke den Eingang der Casa dell'Augustale (II 2,4; **Abb. 74**). Bei der gegenüberliegenden Casa di Loreio (III 5,2) sind Bänke – hier aus großen Tuffquadern – vor die gesamte Fassade gesetzt (Abb. 73a). Im Fall der Praedia der Iulia Felix (II 4,1–7) sind die Bänke Teil des Fassadenkonzepts (Abb. 73b)[378]. Ähnlich prägend ist für diesen Straßenabschnitt die große Zahl an Balkonen, Erkern und Vordächern. So folgen auf der Nordseite der Straße dicht an dicht der Balkon von III 3,1–2[379], Erker und Balkon von III 4,1, das Vordach von III 4,1–3 sowie Balkon und Vordach von III 5,1–2[380].

All diese Elemente laden zum Verweilen ein: Das Betrachten des Verkehrs dürfte in diesem Straßenabschnitt wohl die größte ‚Attraktion' dargestellt haben. Nicht nur die Menschen, sondern vor allem die Götter sind hier rar geworden. Fassadenbilder mit Göttern beschränken sich auf die genannten Ausnahmen; Larenaltäre fehlen ganz, allein eine Nische an der Nordostecke der Insula II 4, mithin an der Kreuzung der Via dell'Abbondanza mit dem Vicolo dell'Anfiteatro, mag in einem kultischen Zusammenhang stehen. Selbst die Brunnen in diesem Abschnitt verzichten auf Götterikonographien – jener vor II 1,2 zeigt einen Tierkopf[381]. Haben wir zuvor Straßenabschnitte kennengelernt, die durch eine regelrecht religiöse Aura geprägt waren, so gilt hier geradezu das Gegenteil. Wir befinden uns in einem ausgesprochen nüchtern ausgestatteten Areal. Ist man von

378 Hartnett 2017, 203 f. mit Abb. 64.

379 III 3,1–2 besitzt zwar eine Fassade aus Tuffquadern, die allerdings wohl verputzt und bemalt waren, s. Fridell Anter 2011, 274.

380 Spinazzola 1953, 103 f. Abb. 127. 128 Taf. 57. 67. 70.

381 Am Brunnen von II 3,6 ist das Relief nicht erhalten.

der Hauptstraße erst in eine der Nebenstraßen abgebogen, mag sich ein noch tristeres Bild geboten haben. Auf der Ostfassade der Insula III 4, d. h. an einem schmalen Cardo, der in das nördlich anschließende Wohnviertel hineinführt, waren gleich zwei aufeinanderfolgende riesige, ca. 10 m lange und 1 m hohe *cacator*-Dipinti in weißen Lettern angebracht, die vor dem Defäkieren in der Straße warnten (Abb. 48)[382]. Eine weitere Warnung, die mit dem Zorn Iuppiters droht, war an der Westfassade der gegenüberliegenden Insula III 5 angebracht[383]. Gerade die Häufung der Dipinti legt nahe, dass die Warnung wohl nicht ganz umsonst ausgesprochen worden sein dürfte.

Eine Straße im Wandel

Am Beispiel des Decumanus maximus wird deutlich, dass sich der Charakter einer Straßenachse in ihrem Verlauf mehrfach änderte. Dieser Wandel war gradueller Natur und ergab sich durch eine immer wieder neue Zusammensetzung atmosphärisch konstitutiver Elemente. So waren die beiden forumsnahen Abschnitte des Decumanus maximus durch die repräsentativ gestalteten Umfassungsmauern öffentlicher Komplexe sowie durch Portiken geprägt. Urbanes Mobiliar wie Bänke, Brunnen und Altäre, das einen nachbarschaftlichen Austausch befördert hätte, suchte man hier jedoch vergeblich. Diese Straßenabschnitte waren folglich von einem offiziösen Charakter geprägt, der wenig Verbindlichkeit besaß.

Um eine luxuriöse Shopping-Meile, frei von Lärm und Gestank, handelte es sich bei dem östlich an das Forum anschließenden Straßenabschnitt, der bis zum Tetrapylon reichte. Von den forumsnahen Straßenabschnitten unterschied sich diese ‚Fußgängerzone' dadurch, dass in regelmäßigen Abständen – und zwar in Verbindung mit den einmündenden Straßen – durch die Anlage von Altären und Brunnen Nuclei nachbarschaftlicher Interaktion realisiert wurden. Besonders repräsentativ fiel der Bereich vor den Stabianer Thermen aus, wo sich die Straße nicht nur platzartig weitete, sondern der Ehrenbogen anzeigte, dass das Areal als elitärer Repräsentationsraum in Anspruch genommen wurde.

Jenseits der Kreuzung mit der Via Stabiana nahm die Diversität an Gewerben zu, fanden sich doch nun neben Werkstätten auch zahlreiche Bars und Restaurants. Zugleich dürfte dieser Abschnitt intensiv von Wagen genutzt worden sein. Dadurch musste sich ein hohes Maß an Lebendigkeit und Geschäftigkeit ergeben haben. Gleichzeitig nahm die Dichte an Eingängen etwas ab, wodurch die breiteren, geschlossenen Fassadenabschnitte, die hier zumeist verputzt waren, für die Anbringung von Bildern und Dipinti genutzt werden konnten. Im Zusammenspiel mit Balkonen und Vordächern ergab sich eine besonders dichte ästhetische wie semantische Erlebnisstruktur. Auf Schritt und Tritt gab es Neues zu entdecken. Die Götterbilder und Larendarstellungen, die in kurzem Abstand aufeinanderfolgten, luden den aufmerksamen Passanten dazu ein, die Ikonographien zu vergleichen und den jeweils leicht variierenden Akzentsetzungen nachzuspüren.

Noch einmal anders nahm sich der Decumanus maximus jenseits der Kreuzung mit der Via di Nocera aus. Die Sequenz an Läden und mit ihr wohl auch das Fußgängeraufkommen nahmen spürbar ab, die Fassadenbemalung war nun häufig auf einen rot-weißen Zonen-Decor reduziert oder man verzichtete ganz auf Putz. Bänke luden zum Verweilen ein – und tatsächlich dürfte die abnehmende Geschäftigkeit ein längeres Verweilen auf dem Gehweg begünstigt haben. Die Zunahme von Edicta munerum kündete von der Nähe zum Amphitheater. Man war am Stadtrand angekommen, die periphere Lage manifestierte sich in einer weniger anspruchsvollen Randbebauung.

---

382 CIL IV 7714: *Cacator cave malum*. CIL IV 7715: *Cacator cave malum*; vgl. Varone – Stefani 2009, 276; zum Kontext explizit Opdenhoff 2021, 81 f. Abb. 20.

383 CIL IV 7716: *Cacator, cave malum / aut si contempseris habeas / Iove iratum*.

1.4 Straßenatmosphären: Ein Resümee

An der Gestaltung des öffentlichen Straßenraums ist eine große Vielzahl an Akteuren mit unterschiedlichen Interessen beteiligt: die öffentliche Hand ebenso wie die Anrainer. Entsprechend vielgestaltig, aber eben doch nicht zufällig fällt das Erscheinungsbild der Straßen aus. Es folgt Prinzipien der Lesbarkeit und Ordnung, die sich aus öffentlichen Strukturentscheidungen (Breite, Orientierung, Verlauf von Straßen), aus privatwirtschaftlichen und sozialen Aneignungsformen (der Platzierung von Geschäften und der Wahl von Bauplätzen für Häuser) und aus dem Ineinandergreifen öffentlicher Regulierungen und privater Umsetzung (bei der Anlage von Brunnen und Altären) ergibt.

Aus diesen komplexen Zuständigkeiten resultiert ein klar hierarchisierter und damit ausgesprochen gut lesbarer Stadtraum, der Orientierung ermöglicht und Identität stiftet. Es sind insbesondere die großen Hauptstraßen, die auf (vorrangig nachbarschaftliche) Kommunikation und Interaktion angelegt sind, während die Nebenstraßen als Nicht-Orte erscheinen. Es sind somit die Hauptstraßen, in denen die soziale und religiöse Ordnung der Stadt ausagiert und in Bildern und Dipinti vor Augen gestellt wird.

Doch so prägend der Grundkontrast von Haupt- und Nebenstraßen für das Handeln und Wahrnehmen auch ist: Die Analyse des Decumanus maximus lässt deutlich werden, dass das Straßenerlebnis nicht nur durch den harten Kontrast von Haupt- und Nebenstraßen bestimmt wird, sondern auch durch den graduellen Wandel, der sich entlang einer Hauptstraße einstellt. Die kleinteilige, auf zahlreiche Parameter gestützte Analyse vermag eine multisensorielle Struktur zu erschließen, die einem antiken Passanten wohl kaum bewusst, deshalb aber nicht weniger wirkmächtig war. Das multisensorielle Erleben erlaubte eine unbewusste oder halbbewusste ‚Orientierung', wo in der Stadt man sich befand.

2. Das städtische Forum und seine angrenzenden Gebäude

Fora konstituierten zentrale Knotenpunkte und Nuclei öffentlichen Lebens, boten einen Freiraum für ganz unterschiedliche kollektive Interaktionsformen[384] und können in diesem Sinn als geradezu paradigmatische öffentliche Orte angesprochen werden[385]. An ihren Rändern waren sie von Gebäuden besetzt, die für die urbane Gemeinschaft von Bedeutung waren[386]. Im Unterschied zu den Straßen war soziales Verhalten hier, im ideologisch-konzeptionell aufgeladenen Stadtzentrum, stärker kontrolliert und reglementiert. In Rom verordnete Augustus etwa für Männer das Tragen der Toga auf dem Forum und in dessen unmittelbarer Nähe[387]. Die Atmosphäre des Forums war mehr als die anderer Stadtareale nicht nur durch die Gestaltungsformen und Handlungssettings, sondern auch durch die Vorstellungswelten geprägt, die man mit ihm in Verbindung brachte. Pompeji besaß – anders als die Weltstadt Rom – nur eine einzige offene, öffentliche Platzanlage. Bevor einige an das Forum angrenzende Gebäude in Auswahl Berücksichtigung finden, soll zunächst die Atmosphäre des Platzes selbst charakterisiert werden.

---

384 Für Oldenburg (1997, XXVIII) sind ‚public gathering places', die soziale Interaktion befördern, zentral für städtisches Leben; neben öffentlichen Plätzen schließt er hier auch Cafés und Pubs mit ein; zu ‚empty spaces' und ihrer kollektiven Nutzung, s. Smith 2008.

385 Zur Etymologie und Konnotation, s. Russell 2016, 43. 60.

386 Lynch 1960; zum Folgenden auch Haug – Kreuz 2016, 105–109.

387 Suet. Aug. 40, 5: […] *negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circave nisi positis lacernis togatum consistere*; dazu Stone 1994, 17; Olson 2017, 53; Stein-Hölkeskamp 2019, 73; ausführlicher Rothe 2020, 43. 83–88; zum Tragen der Toga als urbanem Phänomen: Olson 2017, 146; Rothe 2020, 42 f. Darüber hinaus wurde die Toga auch in Alltagssituationen getragen, die nicht politisch oder sakral aufgeladen waren, z. B. beim Besuch des Theaters bzw. Amphitheaters (Mart. 2, 29; 13, 99. 100; 14, 135; Iuv. 11, 204). Vor allem wurde die Toga in der Stadt getragen, auf dem Land hingegen verzichtete man zumeist darauf (Mart. 3, 4, 4; 3, 66, 1–4; 10, 47, 96; Plin. epist. 5, 6, 45). Die Toga wird damit implizit auch zum Marker von Urbanität; vgl. Rothe 2020, 82–91.



Abb. 75: Forum, Blick auf den Iuppiter- bzw. Kapitolstempel



Abb. 76: Blick vom Kapitol Richtung Süden, im Hintergrund die drei Verwaltungsbauten auf der Südseite des Platzes

2.1 Der Forumsplatz als Erfahrungsraum städtischer Identität

Das Forum Pompejis wirkte zuvorderst durch die Weitläufigkeit des offenen Platzes (L: 147,45 m; B: 32,65 m)[388]. Das Gefühl der Weite stellte sich besonders dann ein, wenn man von den schmaleren Straßen auf den Platz trat **(Abb. 75–76)**[389]. Nicht weniger eindrücklich war die umgebende Bebauung: Das Forum war einer der wenigen Orte in der Stadt, wo Urbanität als Architekturpanorama erfahrbar wurde[390]. Das Erscheinungsbild – und mit ihm die atmosphärische Wirkung – war im Laufe der Zeit allerdings tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. Diese kumulierten in drei Veränderungshorizonten: der samnitischen Gestaltungsinitiative des 2. Jhs. v. Chr., den tiefgreifenden Veränderungen in der beginnenden Kaiserzeit und den umfassenden Renovierungsmaßnahmen nach dem Erdbeben (62 n. Chr.)[391]. Der spezifische Charakter des Forums im 1. Jh. n. Chr. **(Abb. 77)** lässt sich prägnant im Kontrast mit den älteren Phasen greifen.

388 Maße bei Lienhard 2017, 494. 524.
389 Laera 2018, 90 f.
390 Zur großen Bedeutung des Stadtpanoramas für städtisches Erleben, s. Lynch 1960, 44.
391 Zanker (1995) bespricht für Pompeji vier entscheidende Horizonte, zusätzlich zu den drei genannten sieht er auch den Moment der Koloniegründung als prominenten Einschnitt. Dies gilt für die Errichtung von Amphitheater und Theatrum tectum, während am Forum wohl eher kleinere Umgestaltungsmaßnamen zu greifen sind. Sie betrafen

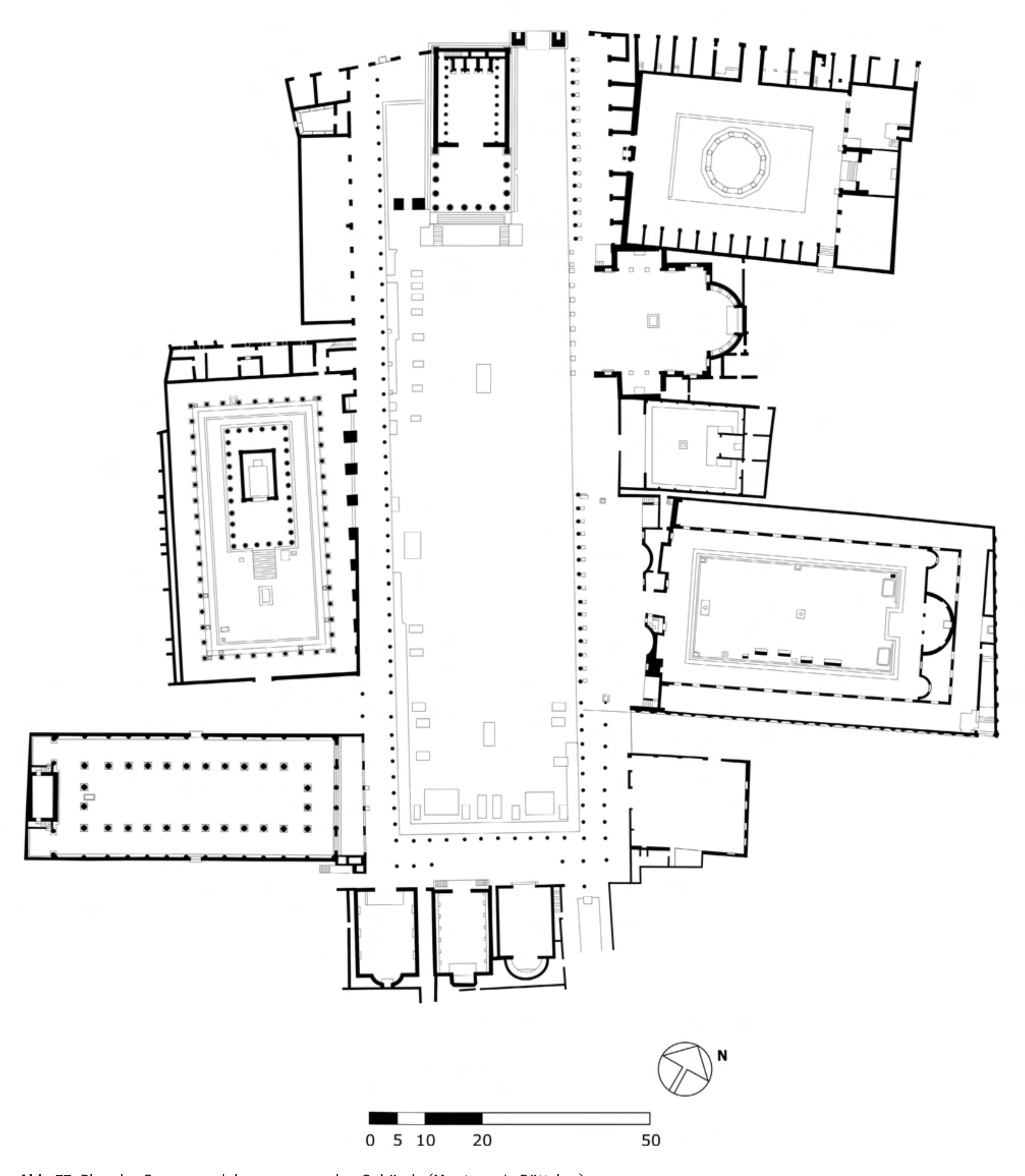


Abb. 77: Plan des Forums und der angrenzenden Gebäude (Montage: L. Böttcher)

Der Forumsplatz im Wandel

Im mittleren 2. Jh. v. Chr. war der Platz im Westen und Osten, wohl auch im Norden und Süden von Tabernae eingefasst[392]. Welche Waren hier feilgeboten wurden, ist nicht bekannt. In jedem Fall muss sich eine geschäftig-merkantile Atmosphäre eingestellt haben. Zugleich waren Platz und Tabernae in die umgebende Bebauung eingebettet. Im Westen schloss sich an die Tabernae das Apollo-Heiligtum (VII 7,32) an, an den übrigen Platzseiten Häuser[393]. Vielleicht haben Prozessionen und musische Darbietungen auch das angrenzende Forum in Anspruch genommen. Bezeugt ist dies in einer augusteischen Inschrift, der zufolge die *ludi Apollinares in foro* ausgetragen wurden (Kap. II 3.1). Vielleicht ist eine solch sakrale Nutzung aber auch schon für ältere Phasen der Stadtgeschichte vorauszusetzen, in der Gestaltung des Platzes manifestierte sich dies indes nicht. Hier bestimmten die Läden das Bild.

Zu einer Neuorganisation der Randbebauung kam es im späteren 2. Jh. v. Chr., als neue öffentliche Gebäude hinzukamen **(Abb. 78)**. Nun besetzte der neu errichtete, freistehende Iuppiter-Tempel (VII 8,1) das Zentrum der Nordseite, der Platz gewann einen sakralen Bezugspunkt[394]. Damit ging einher, dass der Platz nun auf seiner Südwest-, Süd- und vielleicht auch Südostseite von Portiken eingefasst wurde. Sie schufen eine ganz neue Aufenthaltsqualität, boten sie doch Schutz vor Wind und Wetter[395]. Zu den neuen öffentlichen Gebäuden des 2. Jhs. v. Chr. gehörten die Basilica (VIII 1,1) im Südwesten und das Macellum (VII 9,7) im Nordosten. Der Apollo-Tempel wurde runderneuert und durch eine einfassende Porticus eingehegt. Möglicherweise ist mit diesen Initiativen ein frühes, republikanisches Pflaster zu verbinden[396]. In der Folge, mutmaßlich ab römischer Zeit, müssen erste Ehrenstatuen, die später sorgsam wiederaufgestellt wurden (s. u.), den Platz zu einem Repräsentationsraum der städtischen Gemeinschaft gemacht haben[397]. Für die Bewohner des 2. Jhs. v. Chr. machten die Baumaßnahmen am Forum Urbanität in ganz neuer Weise erfahrbar – gerade auch im Kontrast mit anderen städtischen Räumen.

Zu einem grundlegenden Wandel kam es in augusteischer Zeit. Das neue Pflaster aus weiß-gelblichem Caserta-Kalkstein verlieh dem Forum ein freundliches Aussehen[398]. Indem die rechteckigen

---

mutmaßlich den Iuppitertempel, der nun zum Kapitol wurde (von Zanker wurde der Neubau im Ganzen in die Phase nach 80 v. Chr. datiert), und auch im Apollo-Heiligtum traten kultische Veränderungen ein, die an dem neu gestifteten Altar ablesbar sind. Der von Zanker ebenfalls in diese Phase gewiesene Venus-Tempel scheint augusteisch zu sein. Eine erneute Diskussion der Forumsphasen, mit einem Fokus auf die sich ändernden Handlungskonfigurationen, demnächst bei Stephanie Renger (Kieler Dissertation in Arbeit).

392 Auf der Ostseite lange bekannt (zu den Tabernae im Bereich des Eumachia-Gebäudes, s. Maiuri [1942] 1973, 53–59 Abb. 19–21; zu den Tabernae im Eingangsbereich des späteren sog. Tempels des Genius Augusti, s. Maiuri [1942] 1973a, 89 Abb. 44; vgl. Wallat 1997, 267; erneut Flecker et al. 2015, 158 mit Abb. 4. 6); zu den Funden unter der östlichen Forumsporticus, s. Rescigno 2016, 40 mit Abb. 5. 6; Osanna – Rescigno 2021, 12 f.; zu den Tabernae im Bereich des augusteischen Macellums, s. Flecker – Lipps 2021a, 266 f.; zusammenfassend Ball – Dobbins 2013, 474; Lienhard 2017, 495 f. 501 f. 506 f. 527–531; Laera 2018, 92; zu den Tabernae der Südseite, s. Osanna – Rescigno 2021, 13.

393 Zu den Wohnhäusern der Südseite, s. Kockel – Flecker 2008, 271; Kockel 2012, 16; Flecker et al. 2015, 154; Osanna – Rescigno 2021, 8–10; zu einer möglichen (privaten?) Vorgängerbebauung im Bereich der Basilica, s. Maiuri 1951a, 259 f.; zu den frühen Phasen des Apollo-Heiligtums zusammenfassend: Kosmopoulos 2021, 342 f.

394 Laera 2018, 92 f.; Carmona (2021, 216) spricht in Bezug auf freistehende Gebäude von ‚object buildings'. Zu den frühen Phasen des Kapitols zusammenfassend: Kosmopoulos 2021, 346.

395 Flohr 2021a, 77.

396 Zur frühen Bauphase des Macellums, s. Maiuri 1942, 54–61; [1942] 1973, 75–88; Wallat 1997, 277; Romizzi 2008. Zur Errichtung der Basilica und einer Porticus im Süden des Forums im 2. Jh. v. Chr., s. Maiuri 1951a, 260; Ohr 1991, 9; Kockel – Flecker 2008, 284–286; Vaccarella 2011, 172. Zur Tuff-Pflasterung des Forums im 2. Jh. v. Chr., s. Maiuri 1942, 27 f.; Maiuri [1942] 1973, 63–70; Kockel 2005, 53. Dabei war aber wohl nicht der gesamte Platz, sondern nur ein breiter Randstreifen sowie der Altarbereich gepflastert.

397 Zum Fehlen von Ehrenstatuen im vorrömischen Pompeji, s. Zanker 1983, 251.

398 Zum Material: Overbeck – Mau 1884, 67; Laurence 1994, 30; bei Kockel 2005, 53: „harte[r] Kalkstein (sogenannter Travertin)". Eine ältere Tuff-Pflasterung der Randbereiche des Platzes gehört in das 2. Jh. v. Chr., das Platzzentrum war

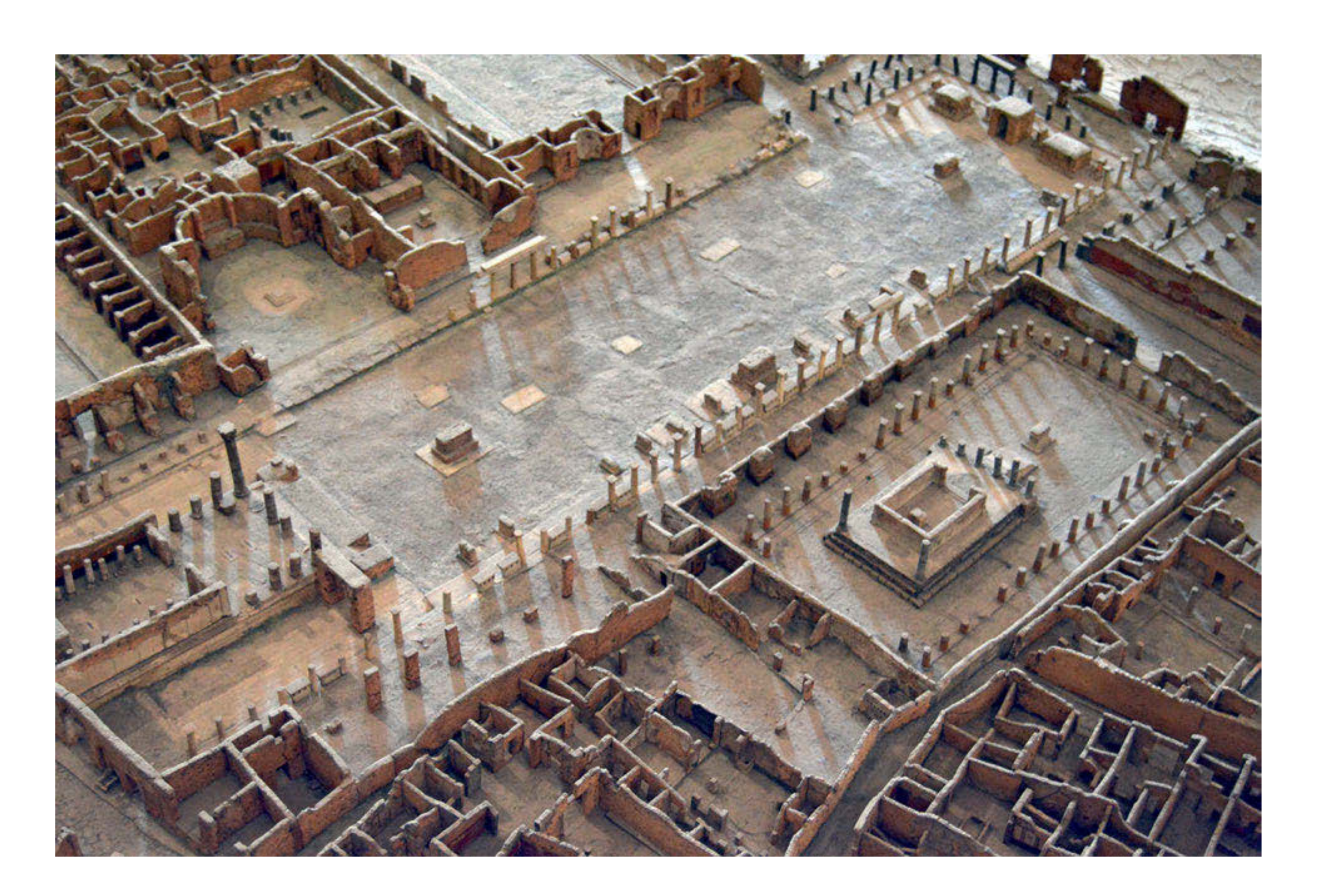


Abb. 78: Ansicht des Forums, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

Pflasterplatten in Nord-Süd-Richtung verlegt waren, unterstrichen sie die Tiefenerstreckung des Platzes und führten den Blick zum Kapitol hin. Die in das Pflaster eingelassene, Ost-West orientierte, bronzene Stifterinschrift zwischen Apollo-Tempel und Eumachia-Bau erinnerte an den besonderen Wert der Gestaltungsmaßnahme[399]. Die nunmehr neu angelegten Brunnen – zwei auf Höhe der Tempelfront vor der Ost- und Westporticus, ein dritter vor der Westporticus auf Höhe des Basilica-Eingangs[400] – verliehen dem Platz eine gewisse Aufenthaltsqualität. Wer sich jedoch niederlassen wollte, musste dafür die Stufen der Forumsporticus nutzen, Bänke wurden am Platz nicht installiert.

Die visuelle Struktur des Platzes wurde wesentlich durch die Errichtung zweier Ehrenbögen zu Seiten des Kapitols modifiziert. Es handelt sich um zwei eintorige, mit Marmor verkleidete Ziegelbögen, die durch ihre symmetrische Anordnung die platzbeherrschende Wirkung des Tempels unterstrichen **(Abb. 79)**[401]. Zugleich wurde dadurch der nördliche Teil des Platzes zu Seiten des Kapitols regelrecht abgeschrankt. Zu den Bögen traten weitere Ehrenmonumente hinzu, wobei die Statuenbasen mit dem Verlegen des augusteischen Forumspflasters teils neu organisiert, teils neu aufgestellt wurden[402]. Markant herausgehoben war die in der zentralen Achse des Forums platzierte

zu dieser Zeit ein Battuto; vgl. Kockel 2005, 53; Maiuri 1942, 27 f.; Maiuri ([1942] 1973, 63–70) und erneut Wallat (1995a, 75) hatten aufgrund der lückenhaften Pflasterung angenommen, dass das Pflaster im Moment der Zerstörung nicht fertiggestellt gewesen sei. Allerdings wäre man dann beim Pflastern wahllos vorgegangen, weshalb man voraussetzen darf, dass die Pflasterung nachträglich beraubt wurde; s. dazu Lienhard 2017, 523.

399 Van Buren (1918, 70 f.) mit Hinweis auf den erhaltenen Buchstaben Q; Kockel 2005, 53 f.

400 Kockel 2012, 15 f. Abb. 7 (dort auch zur Wasserleitung); Lienhard 2017, 525.

401 Zur Datierung des westlichen Bogens Müller 2011, 42–50; zum demontierten östlichen Bogen, s. Müller 2011, 50–54.

402 Zum Folgenden Mau 1896, 151–153; Kockel 2005, 56–61; Lienhard 2017, 524 f.; zur Entwicklung der das südliche Forum rahmenden Bauten Kockel – Flecker 2008.



Abb. 79: Ehrenbogen am Forum, westlich des Kapitols

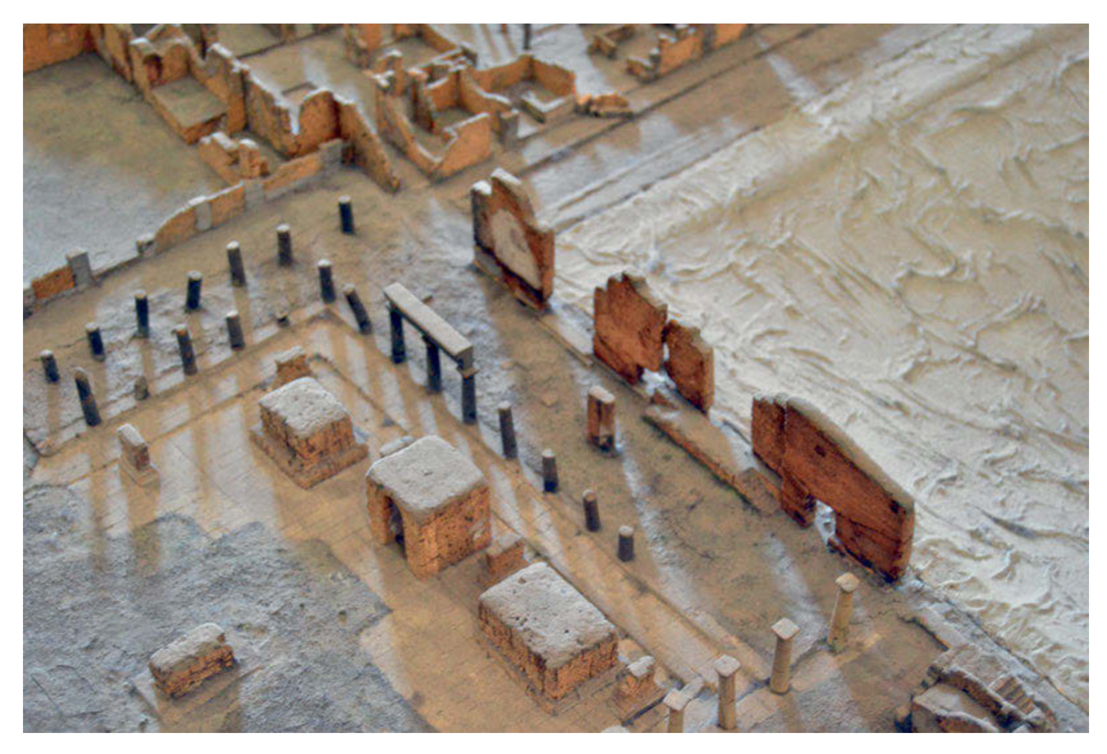


Abb. 80: Forum, Südseite mit Ehrenmonumenten, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

hohe Rechteckbasis, wohl für ein Reiterstandbild. Das Zentrum der Südseite besetzte ein prominentes Bogenmonument, das eine Quadriga getragen haben mag – mutmaßlich eine Ehrung für ein Mitglied des Kaiserhauses **(Abb. 80)**[403]. Es trat an die Stelle zweier älterer Reiterbasen. Zu seinen Seiten wurde jeweils einer der älteren, mit Marmor verkleideten Tuffsockel für Reiterstandbilder belassen[404]. Darauf folgte zu beiden Seiten eine monumentale, besonders breite Basis, den äußersten Abschluss bildete jeweils eine zu Beginn der Kaiserzeit hinzugekommene Rechteckbasis. Im Zuge der Umgestaltungen legte man nicht nur auf die Bewahrung einzelner älterer Basen, sondern

403 Bereits Overbeck – Mau 1884; Van Buren 1918, 72 f.
404 Overbeck – Mau 1884, 74.

vor allem auf die Erzeugung eines regelhaften Rhythmus Wert. All diese Basen waren für Reitermonumente gedacht, sodass man die Südseite des Forums als *celeberrimus locus* des pompejanischen Forums ansprechen kann[405]. Zehn weitere, jedoch bescheidenere Basen für Reiterstandbilder befanden sich in lockerer Reihung auf der Westseite des Platzes[406]; an die Säulen herangerückt waren Basen für vier Fußstatuen platziert[407]. Für alle auf dem Platz aufgestellten Statuen gilt, dass sie nicht zu den Portiken, sondern zum offenen Platz hin ausgerichtet waren. Sie setzten damit ein Publikum voraus, das sich auf dem Platz befand[408].

Nicht nur der Platz selbst veränderte sein Gesicht, sondern auch die angrenzende Bebauung. Auf der Südseite entstanden an der Stelle der älteren Häuser drei Gebäude (Abb. 85–86)[409], in denen städtische Gremien getagt haben mögen; für den zentralen Bau vermutet Valentin Kockel den Sitz des Augustalen-Collegiums[410]. Diese Gebäude machten den Platz nun auch als administratives Zentrum erfahrbar. Besonders umfassend waren die Neubaumaßnahmen auf der Ostseite, wo die letzten Tabernae öffentlichen Prunkarchitekturen weichen mussten. Im Südosten wurde mit dem sog. Comitium (VIII 3,1.32.33) ein mutmaßlich nicht überdachter Komplex errichtet[411]. Nördlich davon entstand das Gebäude der Eumachia (VII 9,1)[412] und, im Bauvorgang gleichzeitig, der sog. Tempel des Genius Augusti (VII 9,2). Nachaugusteisch (im Bauvorgang später) ist das nördlich anschließende sog. Laren-Heiligtum (VII 9,3). Mit Abschluss dieser Baumaßnahmen war das Forum an allen Seiten von prunkvollen Bauten besetzt, die alten und neuen Handlungen einen würdevollen Rahmen gaben: dem Kult für das Kaiserhaus, administrativen Vorgängen, aber auch dem Aufenthalt im urbanen Raum. Ehrenbögen und Ehrenstatuen verdichteten die ‚gehobene' Atmosphäre. Die zelebrative Wirkung wurde noch einmal dadurch verstärkt, dass spätestens jetzt der Wagenverkehr vom Platz ausgeschlossen wurde. Auf der Ostseite blockierten die neuen Prunkarchitekturen alte Straßen, die auf das Forum geführt hatten[413]. Poller am Osteingang des Platzes hielten den Wagenverkehr der Via dell'Abbondanza vom Platz fern[414]. Vor allem aber konnten die Zugänge auf allen vier Platzseiten durch Tore verriegelt werden[415]. Dies gilt für die Holztore, durch die man von der Via Marina und der Via dell'Abbondanza auf das Forum gelangte **(Abb. 81)** sowie für den Durchgang im Nordwesten[416] und den (nacherdbebenzeitlichen) Ehrenbogen im Nord-

405 Bergemann 1990, 17 f.

406 Westseite folgende zehn Basen für Reiterstandbilder: im Norden vier Basen, dann drei Einzel-Denkmäler, südlich einer größeren Basis (‚Suggestum') vor Zugang zu Via Marina zwei weitere, vor Basilica eine letzte (die mit einer entsprechenden Basis vor dem sog. Comitium korrespondiert). Hinter den Reiterbasen sind vor vier Säulen jeweils Sockel für Fußstatuen aufgestellt, deren Inschriften sich erhalten haben (s. CIL X 788–791); vgl. Overbeck – Mau 1884, 74 f.; Kockel 2005, 55 f. Abb. 4; 2012, 15 Abb. 6; Opdenhoff 2021, 113. 174. 239. 252 f.

407 CIL X 788–791; vgl. Bergemann 1990, 18; Kockel 2005, 56–61.

408 Overbeck – Mau (1884, 75) mit dem Hinweis, dass Iuppiter als idealer Betrachter vorausgesetzt sei, da die Basen so platziert waren, dass die Statuen nicht zu den Portiken, sondern zum Kapitol ausgerichtet waren.

409 Zwei von ihnen sind nach dem Erdbeben völlig neu errichtet worden, das Gebäude im Südosten wurde renoviert; s. Kockel – Flecker 2008, 291.

410 Kockel 2012, 16.

411 Kockel – Flecker 2008, 296–300; Flecker et al. 2015, 156–164; Flecker – Lipps 2021, 50–52. 56 f.; 2021a, 273–275.

412 CIL X 810. 811; vgl. Mau 1891a, 169; Wallat 1997, 34.

413 Zunächst der Vicolo degli Scheletri, später durch das sog. Laren-Heiligtum auch der Vicolo del Balcone Pensile; s. Newsome 2010, 256–270; Frankl 2013, 11 Abb. 3. Der Vico del Gallo indes wurde nicht durch den augusteischen Apollo-Tempel blockiert. Vielmehr bestand auf der Nordseite des Heiligtums schon im 2. Jh. v. Chr. eine Porticus, s. Gianella 2016, bes. 58.

414 Zur Chronologie Newsome 2010, 264 f.; Poehler 2017, 180; zu den Tordurchgängen an der Osteite, s. Mau 1913, 113; Fuchs 1957, 177–182; Lienhard 2017, 494.

415 Mau 1908, 50; Coarelli 2000, 93–95.

416 Zur republikanischen Datierung, s. Overbeck – Mau 1884, 67: „Bald nach der Deduction der römischen Colonie, noch in republikanischer Zeit, sperrte man das Forum westlich vom Juppitertempel durch eine an diesen sich anschließende Mauer gegen die hinter demselben vorbeiführende Straße ab. Diese Mauer hat jetzt zwei Durchgänge, einen der Säulenhalle, einen der unbedeckten Fläche des Forums entsprechenden; doch sind hier wiederholt Veränderungen vorgenommen worden, und die Mauer mit ihren Durchgängen liegt uns in ihrer dritten Gestalt vor). Die



Abb. 81: Vorrichtung für die Verriegelung des Forums im Südosten, zur Via dell'Abbondanza hin

osten[417]. Das Forum Pompejis konnte zu einem exklusiven und exkludierenden Raum werden[418]. Dadurch hat die schon zuvor greifbare Tendenz zur Abschließung, Monumentalisierung und Sakralisierung einen Abschluss gefunden: Das Forum ist – zumindest mit Blick auf seine architektonische Gestaltung – zu einem zelebrativen Festplatz geworden. Vergleichbare Veränderungen sind auch in anderen Städten zu beobachten[419], sodass man auf einen strukturellen und funktionalen Wandel der Fora in augusteischer Zeit geschlossen hat[420]. Das Forum habe seine ökonomische Funktion zusehends zugunsten einer zelebrativ-sakralen Ausgestaltung verloren, die nunmehr ganz auf die Ehrung des Kaiserhauses ausgerichtet gewesen sei[421].

Doch auch in der Kaiserzeit wurde der Platz nicht nur sakral-festlich genutzt. Eine Wandmalerei aus dem Eingangs- und Verteilerbereich (24) der Praedia der Iulia Felix (II 4,3) gibt uns Auskunft darüber, dass das Forum von Händlern, Schustern und Lehrern in Anspruch genommen

---

Feste des ältesten noch erkennbaren Durchganges (0,42 M. vom Karnies des Tempelunterbaues) deuten auf republikanische Zeit."

417 Zur Verschließbarkeit des Bogens, s. Overbeck – Mau 1884, 68.

418 Von dieser Möglichkeit der Platzkontrolle mag man Gebrauch gemacht haben, wenn Wahlen oder besondere Feste stattfanden, so Mau 1908, 54: „Fand nun das Schauspiel auf dem Markte mit unteren und oberen Portiken statt, so waren jene dem Volke ohne weiteres zugänglich, diese aber teils reserviert, teils zu vermieten […]. Ob bei solchen Gelegenheiten die Verschließbarkeit der Zugänge zum Forum zur Anwendung kam?"

419 Holleran 2012, 159. Zur Abschließung des stadtrömischen Forums Cicero (Sest. 124), der *fori cancellis* nennt.

420 Lienhardt 2017, 273–286.

421 Zanker 1988, 27; 1995, 87 f.; Lienhard 2017, 502–504. 519 f., bes. 520: „Damit sind die wichtigsten Entwicklungen der frühen Kaiserzeit die funktionale Ausdifferenzierung und Vergrößerung politisch genutzter Räume, die Sakralisierung eines Großteils des *forum*, die partielle Verdrängung und Marginalisierung des Kleinhandels sowie die Zunahme von Gebäuden mit repräsentativer Primär- oder Sekundärfunktion".



Abb. 82: Praedia der Iulia Felix, Forumsfries, Ausschnitt

wurde **(Abb. 82)**[422]. Auch Sklaven müssen hier verkauft worden sein[423]. Dabei wird deutlich, dass sich das geschäftige und mutmaßlich auch laute Treiben inmitten der Ehrenstatuen entfaltete. Da das alltägliche Business allerdings auf ephemere Stände beschränkt blieb und es gerade keinen eigenen architektonischen Raum besetzte, müssen sich die urbanen Prioritätensetzungen verschoben haben. Dass das Gemälde, das eine alltägliche Perspektive auf das Forum entfaltet, aus einem kommerziell genutzten Komplex, zu dem auch Wohneinheiten gehörten, stammt, ist vielleicht kein Zufall. Hier war die Inszenierung von Shopping-Events vielleicht besonders attraktiv[424]. Ganz anders in öffentlichen Monumenten wie den stadtrömischen Staatsreliefs: Hier wird die Darstellung des monumental-öffentlichen Raums zum kaiserlich-öffentlichen Handeln in Beziehung gesetzt, Alltägliches ist fortgelassen[425].

422 Olivito 2013; Helg – Poppi 2017, 280 f.; D'Ambra 2021, 94–102.
423 Dies bezeugt ein auf mehreren Wachstäfelchen niedergelegter Kaufvertrag (CIL IV 3340 = AE 1888, 10 = AE 1889, 62) aus dem Jahr 61 n. Chr. Festgelegt wird, dass Dicidia Magaris die Sklaven Simplex und Petrinus der Eigentümerin Poppaea Note für 1450 Sesterzen abkauft. Die Sklaven wurden sofort übergeben, der Kaufpreis war bis zum 1. November fällig. Bei Nichtbezahlung erhielt Poppaea Note das Recht, die Sklaven *in foro luce palam* (auf dem Forum, bei Tageslicht) zu verkaufen.
424 Zur kontextuellen Einbindung (die Rolle der Auftraggeberin betonend), s. D'Ambra 2021, 100 f.
425 de Angelis 2021; D'Ambra 2021, 95.

Welche Schäden das Erdbeben 62 n. Chr. (bzw. die verschiedenen Beben, die in diesen Jahren aufeinanderfolgten) hinterlassen hat, wird für das Forum intensiv diskutiert. Die unterschiedlichen Einschätzungen kommen dadurch zustande, dass fehlende Pflasterplatten, fehlende Verkleidungen von Statuenbasen, fehlende Bauteile und eingestürzte Wände jeweils unterschiedlich bewertet wurden. Jean-Pierre Adam und Paul Zanker haben solche Befunde als Hinweise auf den ruinenhaften Charakter des Forums nach 62 n. Chr. gedeutet[426]. Bei den Restaurierungsarbeiten hätten zunächst andere Bereiche der Stadt im Fokus gestanden. John Dobbins hat indes die Bauphasen zahlreicher Gebäude in die Zeit nach 62 n. Chr. datiert und rechnete daher mit einer intensiven Neubautätigkeit[427]. Insofern ließen sich Fehlstellen und fehlende Bauteile auch als Konsequenz einer intensiven Beraubung des Forums nach 79 n. Chr. deuten[428]. Zwar ist die von Dobbins vorgelegte Chronologie insbesondere in der nicht-anglophonen Forschung kritisch diskutiert worden. Im Vorgriff auf die nachfolgenden Einzelbetrachtungen kann konstatiert werden, dass in einigen Fällen die von Dobbins nacherdbebenzeitlich datierten Baumaßnahmen wohl früher sind, dass aber wohl die meisten Gebäude am Forum nach dem Erdbeben erneuert wurden. Der Umfang der Eingriffe dürfte in Abhängigkeit von der Notwendigkeit (d. h. dem Umfang der Zerstörungen), von den verfügbaren Finanzen und nicht zuletzt vom Wunsch nach Bewahrung oder Veränderung des Vorhandenen variiert haben. So wurde das Kapitol im Außenbau neu verputzt, bei der Basilica ist eine Neugestaltung der Nordfassade greifbar, während das Macellum geradezu runderneuert wurde. Vollständig neu errichtet wurden die Verwaltungsgebäude der Südseite und die Halle im Nordwesten. In den Jahren unmittelbar nach dem Beben muss das Forum einer Großbaustelle geglichen haben, die Baumaßnahmen kamen wohl zügig voran. Das Aussehen des Platzes hatte sich nun noch einmal gewandelt. Sicher dürften Beben unmittelbar vor dem Vulkanausbruch 79 n. Chr. neue Schäden verursacht haben, im Folgenden soll deshalb das letzte, aktiv gestaltete Erscheinungsbild des Forums von Interesse sein.

Der östliche der beiden Ehrenbögen war abgerissen[429] und nach 62 n. Chr. durch einen prunkvollen, tiefen Marmorbogen ersetzt worden. Zwischen der Nordostecke des Kapitols und der Vorhalle des Macellums platziert, besetzte er die nördliche Forumsgrenze und schuf einen monumentalen Eingang zum Platz **(Abb. 83.** 165**)**[430]. Zum Forum hin war sein Durchgang von Aedicula-Nischen eingefasst, wie sie seit claudischer Zeit für Fassaden von Ehren- und Torbögen beliebt wurden[431]; zur Via del Foro hin wählte man Brunnennischen. Der Bogen war wohl für einen Angehörigen des Kaiserhauses bestimmt[432]. Optisch ergab sich nunmehr ein asymmetrischer Effekt, war doch die westliche Flanke des Kapitols durch einen Bogen geschlossen, während sich die östliche in die Tiefe öffnete. Dadurch war die neue Prunkfassade des Macellums vom Forumsplatz her sichtbar und als Teil des Forums erfahrbar[433]. Gerade die monumentalen Ehrenbögen hatten einen unmittelbaren Einfluss auf das Raumerlebnis am Forum. Mit ihren Schaufassaden trugen sie erheblich zur repräsentativen Qualität des Platzes bei. Man mag sich kaum vorstellen, dass der Platz zu dieser Zeit nicht auch ein vollständiges Pflaster besessen hätte. Die Brunnen allerdings sind nach dem Erdbeben entfernt worden[434]. Auf die Platzwirkung hatte dies keinen Einfluss: Das Forum wirkte auch dann noch durch seine Weitläufigkeit, seine Porticus-Rahmung und die repräsentative Randbebauung.

---

426 Adam 1986, 75. 77; Zanker 1988, 41 f.; 1995, 133–140; Wallat (1995a) mit einer systematischen Zusammenstellung der Kontexte, die er aus dem Blickwinkel der Unfertigkeit betrachtet.

427 Dobbins 1994, 631–635; 1997, 85 f.

428 Mit Blick auf Statuen etwa Kockel 2005, 61; zuletzt etwa Lienhard 2017, 523.

429 Müller 2011, 50–54.

430 Kockel 2005, 64; 2012, 16; Müller 2011, 55–82. 96.

431 von Hesberg 1994, bes. 250.

432 Die Zugehörigkeit der Inschrift CIL X 798 (und damit die Verbindung mit Tiberius, wie sie bereits von Overbeck – Mau 1884, 67 vermutet wurde) wird von Müller (2011, 82) in Zweifel gezogen. Die nacherdbebenzeitliche Datierung ergibt sich aus dem Dipinto CIL IV 675.

433 So bereits Kockel 2012, 16.

434 Kockel 2005, 64.

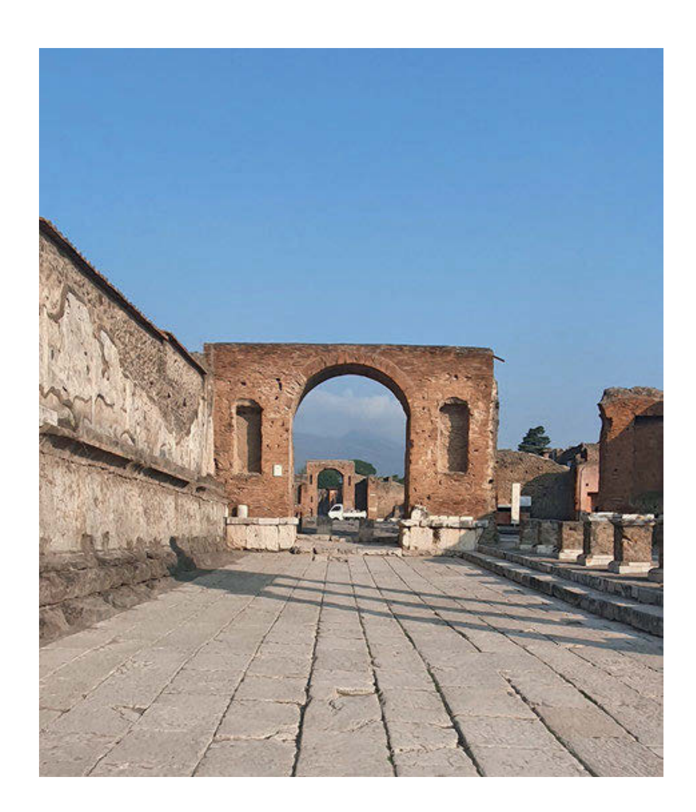


Abb. 83: Nacherdbebenzeitlicher Bogen am Forum, östlich des Kapitols

Der Zwischenraum der Forumsportiken: Rhythmus und Varianz

Die wechselvolle Geschichte des Platzes, aber auch die vielfältigen Nutzungsmodi wurden im späteren 1. Jh. n. Chr. an den einfassenden Portiken ablesbar, denen eine Scharnierfunktion zwischen Platz und angrenzender Bebauung zukam[435]. Ein Akteur, der den Platz, die Portiken nutzend, umschritt, war mit immer neuen Gestaltungsformen – und damit auch mit ‚Mikro-Atmosphären' – konfrontiert. Folgen wir einem solchen Passanten in seinem Weg von Nordwesten über die Südporticus nach Nordosten.

Die Westseite – sie lag am Morgen in der vollen Sonne – verfügte seit der frühen Kaiserzeit über eine hoch aufragende, zweigeschossige Travertin-Porticus **(Abb. 84)**, die von der (etablierten) Differenzierung von Säulenordnungen Gebrauch machte: Auf Erdgeschossebene kamen dorische Kapitelle zum Einsatz, die einen robusten Charakter besitzen, im Obergeschoss die mit Filigranität assoziierte ionische Ordnung[436]. Im Nordwesten passierte man eine Latrine und eine große Halle, vielleicht eine Markthalle[437]. Vor dem Apollo-Tempel boten verschiedene Öffnungen der Rückwand einen attraktiven Durchblick auf das Tempelareal, der mit dem Blick auf den Platz konkurriert haben mag. Die einmündende Via Marina wurde (wie die Via dell'Abbondanza auf der Gegenseite) durch eine doppelte Säulenstellung mit weitem Interkolumnium markiert[438]. Südlich der Via Marina dürfte die Travertin-Porticus eine ältere Tuffporticus ersetzt haben[439]. Hier fungierte die Porticus als Vorraum des Chalcidicums – des Eingangsbereichs der Basilica. Zwei Sockel für Ehrenstatuen

435 Zur Auffindungssituation und zu neuzeitlichen Restaurierungen/Umgestaltungen, s. Kockel – Flecker 2008, 274–278.
436 Napoli (1950, 236) und Lauter (1979, 416) mit dem Hinweis, dass es sich nicht um die gängigen Polsterkapitelle handelt, sondern dass aus einer Art Echinus vier kleine Voluten erwachsen – eine Annäherung an die italische Form des vierseitigen ionischen Kapitells; vgl. Kockel – Flecker 2008, 278.
437 Overbeck – Mau 1884, 72, mit nacherdbebenzeitlicher Datierung.
438 Overbeck – Mau 1884, 65 f.
439 Mau 1891a, 168. 176.



Abb. 84: Westporticus des Forums, südlicher Abschnitt

nutzten die prominente Situation und akzentuierten den Eingang. Vielleicht war das Alter der Basilica schon an der Fassade ablesbar – sollten die alten Tuffquader unverputzt geblieben sein.

Die doppelte Porticus der Südseite dürfte aufgrund ihrer enormen Breite sowohl bei Hitze als auch bei Nässe einen angenehmen Aufenthalt versprochen haben. Ihre Architektur zeugt von den komplexen Veränderungen, denen die Randbebauung in diesem Bereich unterworfen war **(Abb. 85)**. Die äußeren dorischen Säulen aus Nocera-Tuff gehen auf das 2. Jh. v. Chr. zurück[440], die innere Säulenstellung aus verstuckten Ziegeln trat im letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. an die Stelle einer älteren Porticus-Rückwand. Dabei nahmen die Säulen auf die in jener Zeit neu errichteten Verwaltungsgebäude Bezug[441]. Im Bereich des zentralen Verwaltungsgebäudes wurden drei Säulen entfernt; zwei an die rahmenden Säulen angeschobene Zungenmauern schufen zusammen mit zwei vor die Säulen gesetzten Statuenbasen einen repräsentativen Zugang. Vor dem östlichen Verwaltungsgebäude traten an die Stelle von Säulen Sockel mit Zapflöchern für den Einsatz von Holzpfosten – vielleicht um hier für bestimmte Anlässe einen abtrennbaren Raum zu schaffen **(Abb. 86)**[442]. Diese kleinteiligen Eingriffe zeugen von vielfältigen Nutzungsformen dieses Porticus-Abschnitts. Einen Hinweis auf deren Charakter gibt der oskische Schriftzug *vaamunim*, der auf fünf Säulen geschrieben wurde. Vielleicht lässt er sich auf *vadimonia*[443] beziehen – Ansagen, bei einem Gerichtsprozess zugegen zu sein[444]. All dies lässt auf eine dichte und vielfältige Nutzung dieser weiten ‚Halle' schließen, die sich auf das Forum öffnet, zugleich aber den südlich angrenzenden Verwaltungsgebäuden vorgelagert ist. Diese dürften allerdings mit ihrer geschlossenen Fassadenfront, für die eine einheitliche Marmorverkleidung vorgesehen war, geradezu hermetisch gewirkt haben[445].

440 Diese stehen auf einem Punktfundament aus Opus quadratum, s. Maiuri [1942] 1973, 71. Der spätere Travertin-Stylobat wird an die Tuffsäulen angeschoben.

441 Zur Verstuckung, s. Fiorelli 1860, 135 f.; Mau 1891a, 168. 174; allgemein Maiuri [1942] 1973, 72 f.; zur Phasengliederung auf der Basis neuer Nachgrabungen Kockel – Flecker 2008, bes. 288–290; zur Popidius-Inschrift (CIL X 794), die üblicherweise auf die Südporticus bezogen wird, jedoch aufgrund ihrer Fundumstände auch mit anderen Portiken verbunden werden könnte, s. Kockel – Flecker 2008, 292–295.

442 Allgemein Nünnerich-Asmus 1994, 30 f.; mit genauer Analyse Kockel – Flecker 2008, 288. 291.

443 Vetter (1953, 59 Nr. 33) zur Parallelisierung des oskischen *vaamunim* mit *vadimonium*; Sironen (1990, 116) zur Möglichkeit, das Wort mit „place to present oneself in court" zu übersetzen; er bevorzugt allerdings einen Bezug zu „victory".

444 Coarelli 2000, 92; Kockel – Flecker 2008, 273.

445 Maiuri 1942, 35. 37; 1942a, 281–285; Wallat 1995, 82 f.; Kockel – Flecker 2008, 291 f.



Abb. 85: Südporticus des Forums, mit äußerer Tuffporticus und innerer Ziegelporticus; Bereich des zentralen Amtslokals mit veränderter Säulenstellung vor dem Eingang



Abb. 86: Östliches Amtslokal, vor dem Eingang im Bereich der Porticus Einlassungen für Holzpfosten

Auf der Ostseite variierten die Porticus-Gestaltung und mit ihr der Platzprospekt mehrfach. Im Südosten, vor dem sog. Comitium, setzte sich die dorische Tuff-Kolonnade des 2. Jhs. v. Chr. fort (Abb. 80), wobei für die innere Säulenstellung, die auf die Eingänge des augusteischen sog. Comitiums Bezug nahm, möglicherweise Spolien Verwendung fanden[446]. Das sog. Comitium selbst besaß eine geschlossene, vielleicht ebenfalls mit Marmor verkleidete Fassade[447].

Nördlich der Einmündung der Via dell'Abbondanza folgte eine zweigeschossige Travertin-Kolonnade, wiederum mit großen dorischen und kleinen ionischen Travertinsäulen **(Abb. 87)**[448].

Im Bereich des augusteischen Eumachia-Gebäudes trug der Architrav eine Inschrift, die in großen Lettern von der Stiftung des Gebäudes für Concordia Augusta und Pietas kündete[449]. Forumssäulen und angrenzende Bebauung waren durch die Inschrift unmittelbar aufeinander bezogen. Der ‚Säulenvorhang' gehörte hier zu einer tiefen, platzartigen Vorhalle, für die diskutiert werden kann, ob sie überdacht war[450]. Dieses sog. Chalcidicum war mit Marmorplatten pavimentiert[451] und zu den Seiten hin mit Gittertüren verschließbar[452], sodass es als separater Raum genutzt werden konnte. Der repräsentative Charakter manifestierte sich in den Säulenbasen, die hier in Verbindung mit den Porticus-Säulen platziert wurden[453]. Sie waren auf die Akteure ausgerichtet, die sich im Chalcidicum aufhielten. Diese dürften ihr Interesse jedoch vor allem auf die Prunkfassade des Eumachia-Gebäudes mit ihren Nischen für die Aufstellung von Statuen gerichtet haben (s. u. Abb. 78. 114).

Vor dem sog. Tempel des Genius Augusti verengte sich die Säulenhalle wieder[454], der Flaneur passierte nun eine geschlossene, mit Marmor verkleidete Fassade (Abb. 78)[455]. Der Heiligtums-

446 Vgl. Flecker – Lipps 2021, 53–58.
447 Flecker – Lipps 2021a, 273. 276.
448 Overbeck – Mau (1884, 73) gehen von einer Zerstörung der Portiken durch das Erdbeben aus und datieren die Travertinsäulen nacherdbebenzeitlich. Maiuri ([1942] 1973, 71) mit dem Hinweis, dass die Säulenstellungen der Ost- und Westseite eine durchgehende Fundamentierung besitzen. Allerdings fehlt ein Hinweis, ob dies für alle Abschnitte (also auch jenen vor dem Macellum) gilt, oder nur für die Abschnitte mit Travertinsäulen; vgl. Spano 1961, 6.
449 CIL X 811 (ergänzt über die gleichlautende Inschrift über dem Nebeneingang: CIL X 810); Mau 1892, 113; Wallat 1997, 33; Van Andringa 2009, 53 f.
450 Für eine Überdachung sprachen sich Overbeck – Mau (1884, 132) aus; erneut Mau 1892, 117–119; Spano 1961, 6 f.; ausführlich Wallat 1997, 33 f.
451 Mau 1892, 114; Spano 1961, 6; Wallat 1997, 35; Olevano 2005, 138.
452 Wallat 1997, 32–39; zur Verschließbarkeit, s. Mazois 1829, 43; Overbeck – Mau 1884, 132; Moeller 1972, 323; erhalten zur Via dell'Abbondanza hin, nicht aber auf der Seite des sog. Tempels des Genius Augusti.
453 Modern restauriert, s. Wallat 1997, 34–36.
454 Overbeck und Mau (1884, 74) mit dem Hinweis, dass der Travertinstylobat durchläuft, sich aber keine Spuren einer Säulenhalle erhalten hätten. Ausführlich, auch zu Restaurierungen des 19. Jhs. im Bereich der Ostporticus, s. Dobbins 1997, bes. 79–81. Das Korkmodell zeigt in diesem Abschnitt allerdings Säulen.
455 Marmorverkleidung durch Negativspuren gesichert, s. Maiuri 1942, 44 f.; Dobbins 1994, 686–688; Wallat 1995, 81.



Abb. 87: Ostporticus des Forums, Abschnitt nördlich des Decumanus maximus, Architrav mit Stiftungsinschrift des Eumachia-Gebäudes

Eingang mag durch den kleinteilig-verspielten Rankenfries akzentuiert worden sein, den heute das Eumachia-Gebäude einfasst (Abb. 123, vgl. Kap. II 3.1). Die Zone des Übergangs von geschlossen zu offen muss dadurch zusätzlich betont worden sein. Ehrenstatuen setzten in diesem Bereich aus.

Vor dem nachaugusteischen sog. Laren-Heiligtum trat an die Stelle der Porticus eine Säulen- oder Pfeilerstellung (Abb. 78), sodass man linker Hand vom offenen Forum, rechter Hand vom platzartigen Hof des Heiligtums umgeben war. Der Porticus-Charakter war dadurch aufgehoben.

Den Abschluss bildete im Nordosten das Macellum, dessen Kolonnade nach dem Erdbeben zweigeschossig, nun mit Säulen aus lunensischem Marmor, wiedererrichtet wurde[456]. Der Haupteingang der Markthalle war aus den rahmenden Tabernae durch seine kostbare Marmor-Aedicula besonders herausgehoben (s. u. Abb. 90)[457]. In diesem dem Macellum vorgelagerten Porticus-Abschnitt war man allseitig von Ehrenstatuen umgeben: Statuensockel waren nicht nur vor den Porticus-Säulen platziert, sondern auch vor den Wandzungen der Tabernae (Abb. 90). Entlang der Westseite des Forums stellte sich somit ein Rhythmus von überdachten Porticus-Abschnitten und offenen Kolonnaden ein, bei der angrenzenden Bebauung wechselten sich offene Hofbereiche (sog. Comitium; sog. Laren-Heiligtum) und geschlossene Baukomplexe ab.

Beim Wandeln durch die Porticus wurde die Einheitlichkeit des Platzes ebenso wie die Vielfältigkeit der angrenzenden Gebäude erfahrbar, welche die Porticus als repräsentativen Vorraum in Anspruch nahmen. Verschiedenste Installationen ermöglichten eine flexible Nutzung[458]. Betrachten wir dieses Spannungsfeld von architektonisch-monumentaler Prägung und situativer Aneignung im Folgenden in Bezug auf die atmosphärische Gestimmtheit des Platzes näher.

456 Die ‚in situ' vorhandenen korinthischen Kapitelle sind modern, die ursprüngliche Ordnung ist nicht bekannt, s. Wallat 1995a, 83 f.; Aussagen zur Chronologie sind daher problematisch. Ein Überblick über die Säulenqualitäten bei Dobbins 1994, 638; zu den Macellums-Säulen, s. PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 330 Abb. 2.

457 Die korinthischen ‚Chimärenkapitelle' der Aedicula stammen vom Girlandengrab (NORD 6) an der Porta Ercolano, s. Kockel 1983, 127; De Ruyt 1983, 143; ausführlicher Heinrich 2002, 13–22.

458 Was in Pompeji archäologisch greifbar wird, bestätigen auch die Schriftquellen. Dionysios von Halikarnassos (ant. 7, 59, 1) spricht über Unterteilungen des Forums in verschiedene Abschnitte mit Seilen, um das Volk zum Abstimmen einzuteilen; ähnlich App. civ. 3, 30; Varro rust. 1, 2, 9.

Räumliche und situative Vielschichtigkeit

Das Forum erweist sich als ein Raum, der im 1. Jh. n. Chr. durch Gestaltungsmaßnahmen geprägt war, die unterschiedlich lang zurücklagen und auf unterschiedliche Akteure mit verschiedenartigen Intentionen zurückgingen. Sie reichen von groß angelegten Baumaßnahmen über die Aufstellung von Ehrenstatuen, die (Um-)Strukturierung von Eingangssituationen bis hin zur Aufstellung von ephemeren Ständen und zum anlassbezogenen Schmuck des Forums mit Girlanden. Unterschiedlich nahm sich auch die Bezugnahme auf bereits existente Gestaltungsformen aus – und zwar auf allen Ebenen. Die Anlage des Iuppiter-Tempels und die Abschließung des Kapitols scheinen unmittelbar aufeinander reagiert zu haben (Kap. II 3.1), mit der Anlage des augusteischen Pflasters scheint man ein übergreifendes Konzept für die Platzierung von Ehrenbögen und Statuenbasen verfolgt zu haben, das man mit dem Abriss des östlichen Bogens gezielt durchbrach. Das Eumachia-Gebäude und der sog. Tempel des Genius Augusti hingegen sind zwar im Bauvorgang aufeinander bezogen, ohne jedoch in der Fassaden- oder Innenraumgestaltung den geringsten Bezug erkennen zu lassen. Ephemere Maßnahmen konnten wie der Schmuck der Portiken gezielt auf die bestehende Architektur Bezug nehmen und dazu beitragen, dem Platz ein einheitliches Gepräge zu verleihen. Sie konnten sich wie die Abschrankungen in der Südporticus auf die Nutzungsregulierung eines einzigen Gebäudes beziehen oder – wie mutmaßlich die Marktstände, die auf dem Platz aufgestellt wurden – jegliche Orientierung an der Architektur vermissen lassen.

Jede Gestaltungsmaßnahme besaß das Potential, mehr oder weniger bewusst wahrgenommen zu werden, Handlungen zu rahmen oder gar zu beeinflussen und dadurch auch atmosphärisch relevant zu werden. Die dauerhaften Architekturen waren für das atmosphärische Erleben insofern prägend, als sie einen ‚unverrückbaren' Rahmen konstituierten. Im späteren 1. Jh. n. Chr. wurde der weite Forumsplatz mit seinem regelhaften, hellen Pflaster, den dazu in Beziehung gesetzten Ehrenmonumenten, den rahmenden Portiken (so sie bereits wiederhergestellt waren), den aufwendigen Fassaden der angrenzenden Gebäude und den Nutzungsoptionen, die sie bereithielten, als prunkvoller sozialer, politischer und religiöser Mittelpunkt der Stadt erfahrbar – und zwar insbesondere im Kontrast zu anderen urbanen Räumen (Kap. IV 2.2). Dieses Architekturensemble erzeugte eine atmosphärische Grundstimmung, welche die Handlungen, so unterschiedlich sie ausfallen mochten, ‚umfing'.

Die Architektur erzeugte verschiedene Teilräume, in denen sich unterschiedliche Erfahrungen einstellten. Der Betrachter mochte entlang der Portiken den Wechsel von geschlossenen und offenen Fassaden, von Präsenz und Absenz von Ehrenstatuen, von marmornen und verputzten Oberflächen verfolgt haben, die jeweils einzelne Bereiche mit einer eigenen Atmosphäre versahen. Er mochte auch für das Alter der Gebäude sensibilisiert gewesen sein – Apollo-Tempel, Kapitol und Basilica dürften im Kontrast zu den ‚modernen' Gebäuden auf der Ostseite des Platzes altertümlich gewirkt haben.

Mit dem Betreten der angrenzenden Forumsgebäude gelangte man allerdings – abgeschirmt von hohen Umfassungsmauern – in eine eigene Welt. Betrachten wir dazu im Folgenden drei dieser Gebäude näher.

2.2 Macellum, Basilica und Eumachia-Gebäude: Drei ‚profane' Anlagen

Mit dem Macellum, der Basilica und der Eumachia-Halle kommen Gebäude zur Sprache, die im Stadtraum von Pompeji nur einmal vorhanden sind. Es wird daher zunächst darum gehen, ihre Struktur- und Gestaltungslogiken für sich zu begreifen. In einem zweiten Schritt, im Vergleich der Gebäude untereinander, wird ihr spezifischer Beitrag zur Erlebnislandschaft am Forum deutlich.

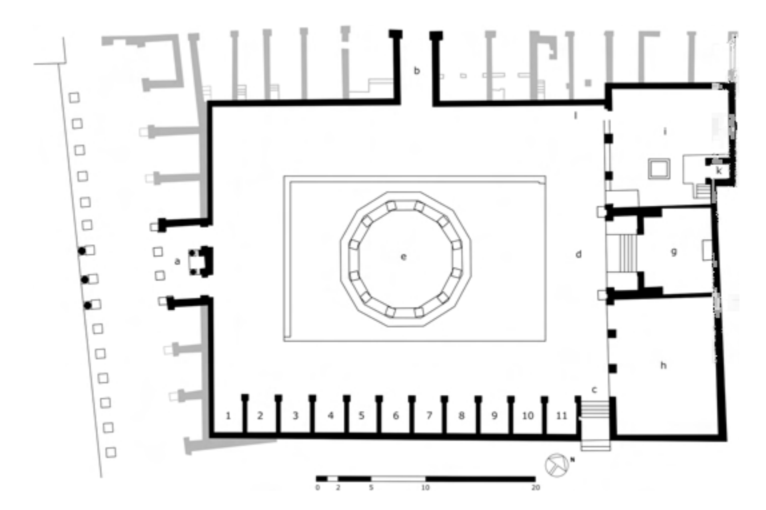


Abb. 88: Macellum, Plan

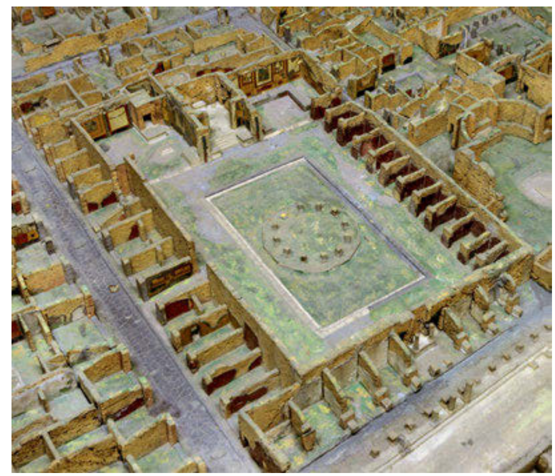


Abb. 89: Macellum, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

Das Macellum (VII 9,7; Abb. 88–89)

Mit dem Macellum besaß die Stadt eine luxuriöse Shopping-Mall für den Verkauf von frischem Fisch, Fleisch – darunter wohl auch Opferfleisch von den nahegelegenen Tempeln –, Obst und Getreide[459]. Seine Grundstruktur geht auf das 2. Jh. v. Chr. zurück; zu Beginn der Kaiserzeit wurde die Anlage unter Rückgriff auf die älteren Strukturen neu gestaltet[460]; nach dem Erdbeben waren tiefgreifende Eingriffe notwendig[461]. Betrachten wir das Gebäude nach Abschluss dieser letzten Veränderungen.

Der forumsseitige Eingang wurde durch eine prunkvolle Marmor-Aedicula in Szene gesetzt **(Abb. 90)**. Mit ihrem Podium, das mit polychromem Marmor verkleidet war, und den schlanken weißen Marmorsäulen, die ursprünglich eine Statue eingefasst haben müssen, stand sie in deutlichem Kontrast zu den angrenzenden Tabernae. Flankiert wurde diese Aedicula von den Bogendurchgängen, die in die Hofanlage führten. Der Eingang zeigte an, dass man es nicht mit einem einfachen Geschäft, sondern mit einem der aufwendigsten Profankomplexe der Stadt zu tun hatte. Weniger prominent fielen die beiden Nebenzugänge aus. Auf der Nordseite verzichtete man auf eine auffällige Inszenierung des Eingangs (VII 9,19), auch Ehrenstatuen fehlten. Ansprechend war

459 Ursprünglich für eine Kultanlage gehalten, dann von Overbeck und Mau (1884, 120–128) als Macellum angesprochen. Zum Fund von Fischgräten, s. Sogliano 1898, 335; Mau 1908, 90–97; De Ruyt 1983, 141–149; zu den Funden weiterhin Bonucci 1826, 149–154. Holleran (2012, 159–193, bes. 170–173) mit Verweis auf den Fund von Fischgräten im Bereich der Tholos, von Schaf- und Ziegenskeletten im Nordosten des Hofes sowie Resten von Feigen, Kastanien, Pflaumen, Trauben, Linsen, Getreide. Lienhard (2017, 501 f.) zufolge kompensierte das Macellum den Wegfall merkantil genutzter Flächen (Tabernae), die zugunsten der Errichtung öffentlicher Bauten im Südbereich des Forums aufgegeben worden waren. Die Macellums-Läden scheinen jedoch nur temporär angemietet worden zu sein, s. u.

460 Zur samnitischen Datierung des ersten Baus Maiuri 1942, 54–61; [1942] 1973, 75–88; Wallat 1997, 277; Romizzi (2008) bestätigt diese Datierung des ersten Baus anhand der frühen (Kiesel-)Pavimente, die sie in die Zeit um 130/120 v. Chr. weist. Wallat (1997, 277–279) nimmt eine prominente spätaugusteische oder tiberische Phase an; seine gegenüber dem Eumachia-Gebäude spätere Datierung ist aber m. E. nicht zwingend; Dobbins (1994, 669) zieht eine augusteische Datierung der ersten Phase in Betracht, da sich die ältesten Reste, die auf die Frühphase verweisen, ausgesprochen fragmentarisch ausnehmen. Allerdings geht er wie Maiuri von einem umfänglichen nacherdbebenzeitlichen Neubau aus; zu den Ausstattungselementen, s. PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 341–348 Abb. 19–27.

461 Wallat (1997, 277 f.) weist die völlige Neugestaltung in die beginnende Kaiserzeit, die nachfolgenden Eingriffe veranschlagt er gering; anders Maiuri [1942] 1973a; Dobbins 1994, bes. 668–685. Zur ausführlicheren Diskussion der einzelnen Bautrakte im Folgenden.



Abb. 90: Macellum, forumsseitige Fassade mit Haupteingang (VII 9,7–8)

allerdings die Blickachse, die von den Fauces direkt auf die Tholos hinführte **(Abb. 91a)**. Die im vierten Stil neu gestalteten Fauces-Wände bereiteten auf das Geschehen vor. Hier sah man Eroten, die mit Trinken beschäftigt waren, in einer Bäckerei Esel bekränzten oder an einer Werkbank sitzend Girlanden banden **(Abb. 91b–c)**[462]. Die Bilder bezogen die heitere Sphäre des Otiums spielerisch auf das Negotium und damit auch auf die Geschäftigkeit des Marktes. Ein dritter Zugang im Südosten (VII 9,42) führte direkt in die Ostporticus – mithin jenen Bereich, der dem Sacellum und den angrenzenden Höfen vorgelagert war. Durch eine Kultnische mit flankierenden Schlangen war dieser Eingang sakral aufgeladen[463].

Mit seinen drei Zugängen war das Gebäude eng in die umgebende Bebauung integriert und durch ein hohes Maß an Permeabilität geprägt. Jeder der Zugänge besaß durch seine Ausstattung eine eigene atmosphärische Qualität und stimmte den Eintretenden auf die verschiedenen Handlungs- und Erlebnisbereiche des Komplexes ein. Das Hauptportal besaß einen offiziös-repräsentativen Charakter, der nördliche Nebeneingang bereitete in verspielt-heiterer Form auf die Geschäftigkeit der Anlage vor, während der Südeingang sakral besetzt war.

Die rechteckige Hofanlage (d) (23,5 × 15 m) wurde spätestens seit der beginnenden Kaiserzeit von einer zentralen Marmor-Tholos dominiert. Auf der West- und Nordseite, vielleicht sogar auf allen vier Seiten, wurde der Hof von Portiken eingefasst, an der Südseite reihten sich elf Tabernae aneinander[464], während an der Ostseite ein zentrales Sacellum von seitlichen Höfen flankiert wurde **(Abb.** 88. **92)**[465].

Bei der Tholos (e) handelte es sich um eine prunkvolle Schauarchitektur, die einen profanen Zweck erfüllte: Sie fasste ein Brunnenbecken ein, an dem – mutmaßlich kostbare – Speisefische

462 Niccolini – Niccolini 1854, 12 Taf. 3; Fiorelli 1875, 265; PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 331 Abb. 5.

463 Mazois 1829, Taf. 45; PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 333 Abb. 8a–d.

464 Overbeck – Mau 1884, 123; vorerdbebenzeitlich, zur augusteischen Phase rechnend, s. Wallat 1997, 278 f.; nacherdbebenzeitlich: Maiuri 1942, 54–58; [1942] 1973a, 75–88; De Ruyt 1983, 143.

465 Erhalten haben sich die zwölf ursprünglich mit Marmor verkleideten Postamente der Porticus; zu ihrer kaiserzeitlichen Datierung, s. PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 328 f. Die Porticus wurde nach dem Erdbeben umfänglich erneuert; Small (1996, 115) mit dem Hinweis, dass sich Säulenstellungen nur für die Nord- und Westseite sichern lassen; Maße bei Romizzi 2006a, 121.







Abb. 91a–c: Macellum, Nordeingang (VII 9,19); a: Blick ins Innere; b–c: Decor der Fauces-Wände



Abb. 92: Macellum, Blick nach Osten, im Zentrum Tholos

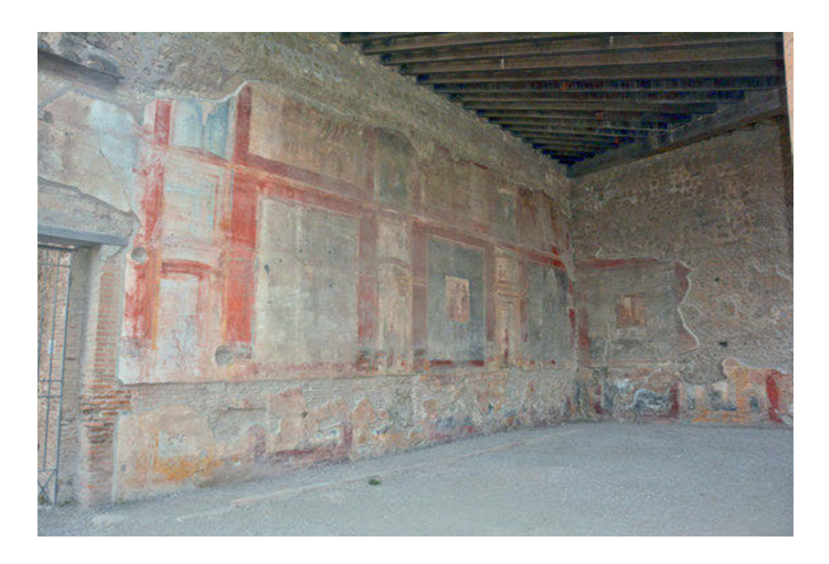


Abb. 93: Macellum, Westporticus







Abb. 94: Macellum, Westporticus, Detail

Abb. 95: Macellum, Westporticus, Nordabschnitt (F. Mazois, 1829)

verkauft wurden[466]. Das Pflaster des Hofs wurde nach 62 n. Chr. durch einen Cocciopesto ersetzt[467], von dem sich das weiße Pseudolithostroton des Umgangs kontrastreich absetzte.

Die Porticus-Rückwände im Westen und Norden weisen eine reiche Ausmalung im vierten Stil **(Abb. 93–95)** auf[468]. Ein ausdifferenzierter, durch Farbwechsel strukturierter Architekturprospekt

466 Overbeck – Mau 1884, 123; Mau 1900, 86; Small 1996, 117; zur Brunnensituation Maiuri (1942, 59–61) und De Ruyt (1983, 147), die annehmen, das Brunnenbecken sei nach den Restaurierungsarbeiten noch nicht wieder aufgestellt gewesen; anders Overbeck – Mau 1884, 123; Van Andringa 2006, 190 Anm. 12. Der Abwasserkanal, der von der Tholos wegführte, enthielt eine große Menge an Fischgräten sowie auch Tierknochen; s. Bonucci 1826, 151 f.; Sogliano 1898, 333–339; Small 1996, 134; Van Andringa 2006, 190.

467 Maiuri [1942] 1973a, bes. 87.

468 Zu ihrer vorerdbebenzeitlichen Datierung Small 1996, 123; Wallat (1995a, 85; 1997, 281) datiert auch die Ausmalung im vierten Stil vorerdbebenzeitlich, da er nachträgliche Flickungen benennen kann, die er mit dem Erdbeben verbindet. Dies gilt insbesondere für das vor die bemalte Nordwand gesetzte Mauergeviert. Entsprechend wäre der Wandstuck früher. Allerdings könnte, wie er selbst bemerkt, auch ein späteres Beben die kleinen Flickungen nötig

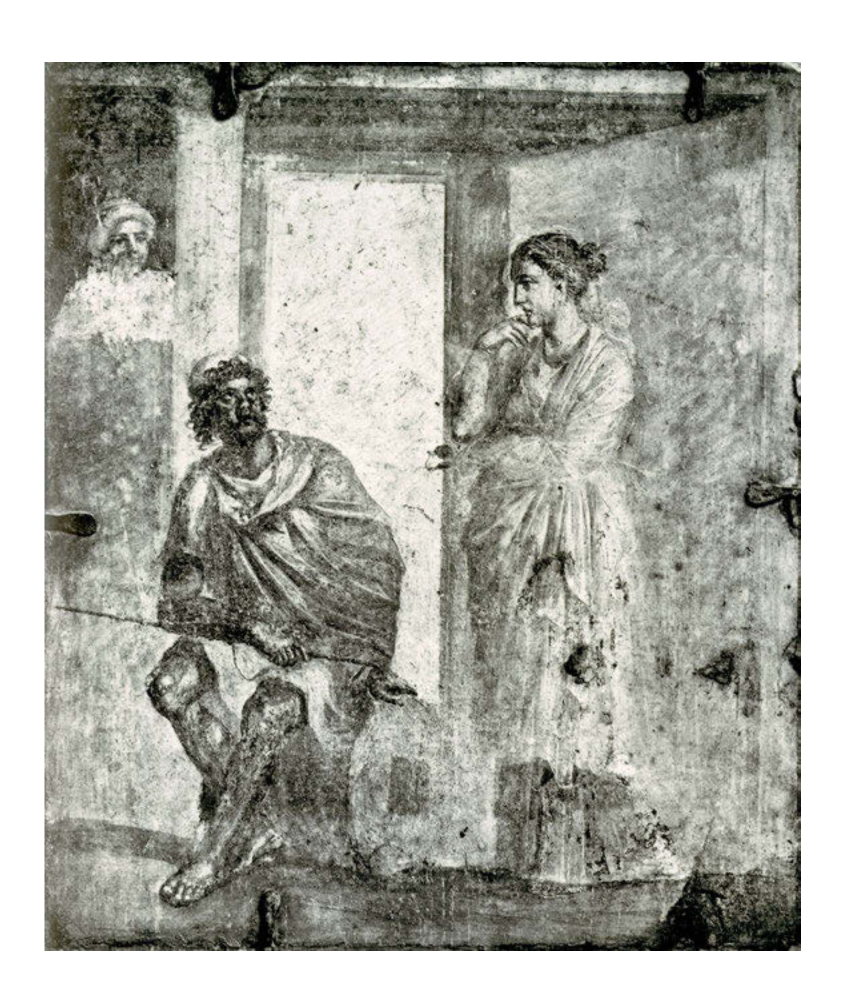


Abb. 96: Macellum, Nordporticus, Westabschnitt, Odysseus und Penelope

wird zum Träger zahlreicher Objekt- und Bildwelten. In der gelb-roten Sockelzone öffnen sich Fenster, in deren Laibung vor schwarzem Grund Gefäße, Kandelaber und Figuren erscheinen. Die enorm hohe Mittelzone verleiht der Rückwand eine großflächige Gliederung. Vor einer roten Passepartout-Rahmung stehen große, annähernd quadratische, schwarzgrundige Aediculae mit filigranen, gelben Säulchen. Sie fassen alternierend schwebende Einzelfiguren, darunter geflügelte Victorien, und mythologische Tafelbilder ein[469]. Die Felder zwischen den rot gerahmten, schwarzgrundigen Aediculae füllen weißgrundige, in die Tiefe gestaffelte Schauarchitekturen, die als Bühne für einen oder sogar mehrere Akteure dienen. Auf dem Sockel dieser filigranen Architekturen werden kleine Bildfelder mit Naumachien und Architekturlandschaften präsentiert. Gerade die Mittelzone entfaltet folglich einen großen visuellen Reichtum. Sie ist durch ein Spiel mit verschiedenen Medien und Inhalten charakterisiert und besitzt dadurch einen hohen Unterhaltungswert.

Betrachten wir die Mythenbilder, die auf Augenhöhe eines stehenden Betrachters ansetzten, sodass man zu ihnen hinaufblickte, etwas näher. Auf der Westwand ist die Darstellung von Io und Argus erhalten (Abb. 94), auf der Nordwand sind es Odysseus und Penelope **(Abb. 96)**, weiterhin (nicht erhalten) Medea, die über die Tötung ihrer Kinder nachsinnt, Thetis mit den Waffen des Achill sowie Phrixus auf dem Widder[470]. Für die Darstellungen von Odysseus und Penelope sowie

gemacht haben. Zum Folgenden, s. auch De Ruyt 1983, 148; PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 329 Abb. 1; 334–348 Abb. 9–27.

469 Plastico di Pompei, vgl. Malfitana et al. 2020, 238.

470 Overbeck – Mau 1884, 126; PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 336–339 Abb. 12–15; 344–347 Abb. 22–26; Romizzi 2006, 66; 2006a, 123 mit Anm. 76.



Abb. 97: Macellum, Westporticus, Oberzone, Bildtafel mit der Darstellung von Fischen und Brot

von Io und Argus finden dieselben Bildschemata wie in der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7) Verwendung[471], die von derselben Werkstatt ausgemalt wurde. Für Medea und ihre Kinder sowie Thetis und Achill, im Macellum verloren, ist dies ebenfalls denkbar. Lucia Romizzi hat als verbindendes Element der Mythenbilder im Macellum Aspekte des familiären Zusammenlebens, insbesondere das Verhalten der Ehegattinnen, erkennen wollen[472]. Tatsächlich regen die Akteurskonstellationen zu einer Reflexion auf soziale Beziehungen an. Wir haben es offenbar mit einem Bildervorrat zu tun, der sowohl für ein häusliches Ambiente wie für eine öffentliche Wandelhalle als angemessen galt. Doch die Inszenierung unterschied sich erheblich. Während sich die Bilder in der Casa dei Dioscuri auf unterschiedlichste Räume verteilten[473], waren sie im Macellum zu einer parataktisch geordneten Bildergalerie arrangiert. Im Haus entfalteten die Themen ihre Wirkung in einem durch familiäre Interaktionen geprägten Rahmen, während sie im Macellum gerade nicht auf das merkantile Treiben des Handelszentrums Bezug nahmen, sondern einen thematischen Gegenakzent setzten. Die Bilder verstärkten das geschäftige Treiben nicht, sondern mochten die Passanten gar zum Innehalten veranlasst haben.

Die Bildelemente der Oberzone waren demgegenüber stärker auf das Ambiente bezogen. Hier wurden – auf den Aediculae der Mittelzone aufliegend – große, mit breitem, braunrotem Rahmen versehene Tafeln mit der Darstellung von ‚Stillleben' präsentiert **(Abb. 97)**[474]. Sie zeigen Fische, lebendes, aber auch zubereitetes Geflügel, Wild, Früchte, Schalen, Gefäße und Körbe, jeweils in überdimensionaler Größe. Dabei wurde ein präsentativer Darstellungsmodus gewählt, um die Qualität der Objekte in den Vordergrund zu rücken[475]. So wurden etwa, einer räumlichen Darstellungslogik und auch des Bezugs zum menschlichen Lebenskontext[476] enthoben, in einem der Bildfelder in der oberen Bildhälfte Fische senkrecht gereiht, in der unteren in flachen Körben präsentiert[477]. Trotz der realen Distanz zum Betrachter gewannen die Objekte eine hohe sinnliche Präsenz

471 Odysseus und Penelope: PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9, 6.7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini), 973 Abb. 218. 219; Io und Argus: PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9, 6.7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini), 948 Abb. 169.

472 Romizzi 2006, 66; 2006a, 124.

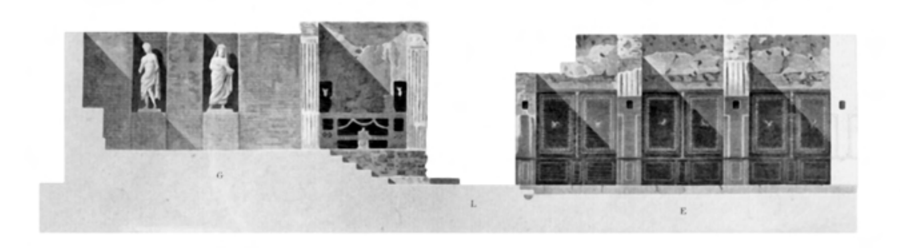
473 Io und Argus im Pseudoperistyl (45), Odysseus und Penelope auf der nördlichen Rückwand des Peristyls (53), Medea und ihre Kinder auf einem Peristylpfeiler gegenüber von Raum (46) – übrigens korrespondierend mit einem Peristylpfeiler, auf dem Perseus und Andromeda dargestellt waren –, Thetis mit den Waffen Achills schließlich auf einem untergeordneten Bildfeld im Oecus (43); s. PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9, 6.7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini) 920 Abb. 112; 975 Abb. 223. 224.

474 Zur modernen wie antiken Terminologie u. a. De Caro 2001 (mit einem sehr breiten, allerdings auch unsystematischen Zugriff auf das antike Bildmaterial); kritisch Squire 2017.

475 Overbeck – Mau 1884, 127; Croisille 1965, 97 Nr. 268; zur Größentransformation von Essenselementen im vierten Stil, s. Squire 2017, 221.

476 Croisille (2005, 229) nennt dies als Charakteristikum von Stillleben.

477 Croisille (2005, 235) mit wörtlichem Bezug auf die Präsentation von Verkaufsobjekten.



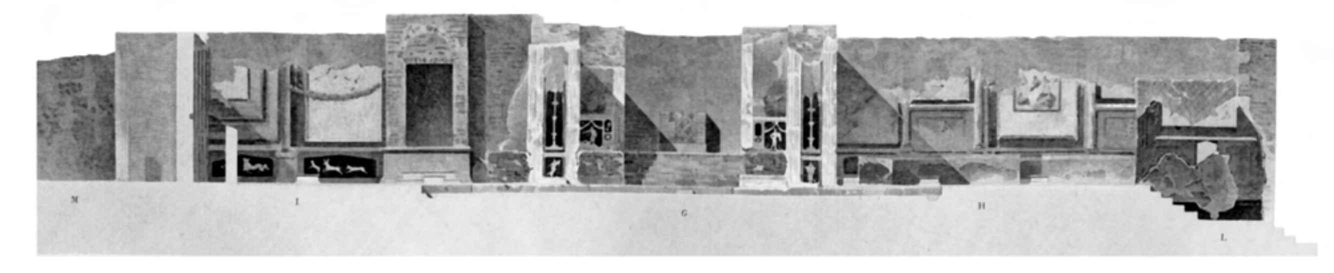


Abb. 98: Macellum, Nord-Süd-sowie Ost-West-Schnitt (F. Mazois, 1829)

und Unmittelbarkeit[478]. Im Kontext des Macellums korrespondierten die gemalten Objektwelten mit den realen Waren: Verschiedene mediale Qualitäten und Realitätsebenen traten in eine optische Konkurrenz zueinander. Zugleich mochte die ästhetische Objektpräsentation zum Verkaufsargument werden.

Die **Tabernae** der Südseite erhielten im Zuge der nacherdbebenzeitlichen Erneuerung einen ungewöhnlichen Zonen-Decor an ihrer Front: Mit einer wohl schwarzen, durch filigrane Linien gegliederten Sockelzone korrespondierte in der Mittel- und Oberzone eine stuckierte Kannelur, die das Pilasterdesign der Ostseite aufgriff **(Abb. 98 oben)**[479]. Im Inneren waren die monochrom schwarzen Wände in der Mittelzone in große Paneele gegliedert[480], in deren Zentrum kleinformatige Vignetten, u. a. Tiere, dargestellt waren[481]. Der einheitliche Decor der Tabernae lässt auf eine übergreifende Planung schließen. Die Farbwahl ist für Tabernae, die sonst meist an das Rot-Weiß-Schema des Straßenraums angepasst sind (Kap. II 6), ungewöhnlich. Sie vermittelte eine zurückhaltende Eleganz. Die einfache Motivik entsprach aber ganz der für Verkaufsräume gängigen Ausstattung. Dieser Umstand ist insofern signifikant, als man im Macellum kaum ökonomische Gründe für die weitgehend bildlose Ausmalung geltend machen wird. Offenbar hat man eine zurückhaltende Rahmung für die merkantilen Tätigkeiten erreichen wollen. Da die Läden keine Verschlussvorrichtungen aufweisen, mögen sie von einzelnen Händlern temporär angemietet worden sein – mutmaßlich für den Verkauf von Viktualien[482].

---

478 Zur Ästhetisierung von isoliert präsentierten Objekten (‚Stillleben‘), etwa Ling 1991, 157; kritisch Squire (2009, 357–428; 2017, 202), der in der ästhetisierenden Wahrnehmung Konzepte der Neuzeit am Werk sieht. Er unterstreicht – zu Recht – das Spiel mit Realität und Fiktion, unterschätzt m. E. dabei aber die Rolle, die Ästhetik in diesem Spiel einnimmt. Er selbst betont allerdings die multisensorischen (und damit synästhetischen) Qualitäten von dargestelltem Essen, s. Squire 2009, 392.

479 Mit vorerdbebenzeitlicher Datierung allerdings Mau 1913, 19 f. (stilistisch, aufgrund der „einfachen Behandlung des Sockels und der ebenso einfachen Art der Umsäumung der großen Felder“); ebenso Wallat 1997, 281 f.

480 Auch erkennbar auf dem Plastico di Pompei, s. Malfitana et al. 2020, 237.

481 Overbeck – Mau 1884, 123 Abb. 72.

482 Den Hinweis auf die fehlende Verschließbarkeit und auf die sich daraus ergebenden Nutzungsoptionen verdanke ich Jens-Arne Dickmann.



Abb. 99: Macellum, Sacellum (g)



Abb. 100: Macellum, Sacellum (g), Cella

Einen architektonischen, funktionalen und ästhetischen Kontrapunkt erzeugten die Räume, die sich auf der Ostseite anschlossen: das zentrale Sacellum (g) und die flankierenden Höfe (i) und (h)[483]. Die Baukörper dieser symmetrischen Raumgruppe wurden von kannelierten Stuckpilastern eingefasst. Auf den breiteren Mauerzungen zwischen den seitlichen Höfen und dem zentralen Sacellum füllten gemalte Kandelaber auf schwarzem Grund den Zwischenraum zwischen den Stuckpilastern[484]. So entstand eine feierliche Rahmung für den Kultraum (Abb. 89. 98 unten).

Eine fünfstufige Fronttreppe mit seitlichen Podien – wohl für die Aufstellung von Statuen – führte zur erhöhten Cella dieses **Sacellums (g)** hinauf **(Abb. 99)**[485]. Während Treppe und Podeste eine Verkleidung aus hellgrauen Marmorplatten besaßen, waren die Wandwangen zu Seiten des Cella-Eingangs sowie die Antenmauern polychrom stuckiert: An die den Eingang einfassenden kannelierten Pilaster schloss ein verstuckter Wandaufbau an. Ein schwarzer Sockel mit figürlichen Darstellungen korrespondierte mit einer gelben, durch Kandelaber in Paneele gegliederten Mittelzone[486]. Vor diesem schwarz-gelben Hintergrund waren nach Auskunft von Basen zwei Statuen aufgestellt[487]. Durch den Einsatz unterschiedlicher Materialien, Farben und Medien entstand eine klare, übersichtliche und zugleich elegant-repräsentative Gesamtwirkung.

Der nahezu quadratische Innenraum (6,46 × 6,78 m)[488] besaß ein Paviment aus weißen Kalksteinplatten und eine Wandverkleidung aus weißem Marmor. Farbigkeit war hier ganz zurückgenommen **(Abb. 100)**. In der Achse der Cella zeugt eine marmorverkleidete Basis (1,2 × 1,72 × 0,83 m) von der Aufstellung einer Kultstatue, zu der das Fragment einer überlebensgroßen Hand mit Globus gehörte[489]. Sie dürfte zu einer stehenden Kaiserstatue im Iuppitertypus zu ergänzen sein[490]. Die

483 Möglicherweise sind die Räume bereits vor dem Erdbeben entstanden und danach massiv renoviert worden; Wallat (1995a, 85 f.; 1997, 276) mit einer Datierung in die frühkaiserzeitliche Phase; anders Small (1996, 126), der beobachtet, dass die Sacellums-Wände in die Umfassungsmauer einbinden. Da er in letzterer Erdbebenreparaturen erkennt, datiert er beides vorerdbebenzeitlich.
484 Siehe den Plastico di Pompei: Malfitana et al. 2020, 237; vgl. Olevano 2005, 138.
485 Rekonstruktion bei Overbeck – Mau 1884, 121 Abb. 73. 74; Small 1996, 117 Abb. 2.
486 PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 349 f. Abb. 28–31; zur Farbigkeit des Plastico di Pompei, s. Malfitana et al. 2020, 237; vgl. Moormann 2011, 137 f.
487 Small 1996, 118.
488 Wallat 1997, 170.
489 Neapel, NM ohne Inv.; Overbeck – Mau 1884, 125; Small 1996, 118; Grimaldi 2015, Abb. 29. 30.
490 Neapel, NM ohne Inv. So bereits Overbeck – Mau 1884, 125; Zanker (1988, 28; 1995, 94) mit der Annahme, es habe sich um eine kaiserliche Sitzstatue im Iuppitertypus gehandelt; Small (1996, 119) widerspricht mit Blick auf die Maße der Basis und plädiert (plausibler) für eine stehende Statue; weiterhin Grimaldi 2015, Abb. 29. 30.

Seitenwände der Cella waren jeweils durch zwei Nischen strukturiert, in denen Statuen aufgestellt waren[491]. Erhalten haben sich die Gewandstatue einer Priesterin in Tunica, Stola und Palla, mit verhülltem Haupt (Neapel, NM 6041)[492], sowie die Statue eines wohl bekränzten Jünglings mit dünnem Kinn- und Oberlippenbart im Hüftmantel, gerüstet mit einem Schwert (Neapel, NM 6044)[493]. Diese Porträtstatuen neronischer Zeit wurden auf Mitglieder der kaiserlichen Familie bezogen, aber auch – wie mir scheint, plausibler – mit Privatpersonen in Verbindung gebracht[494]. Im Cella-Raum waren somit die Ehrenstatuen der Stifter(innen) – der Mann mit auftrumpfender Hüftmanteltracht, durch das Schwert mit einer militärischen Assoziation versehen, die Frau züchtig verhüllt – symmetrisch auf das zentrale Kaiserbild bezogen[495]. Durch seinen Plattenboden und die marmorne Wandverkleidung muss der Raum kühl und ehrwürdig gewirkt haben.

Nördlich schließt an Sacellum (g) ein ebenerdiger, unüberdeckter **Hofbereich (i)** an. In seinen weiten Eingang waren zwei Pfeiler oder Säulen auf Rechteckbasen eingestellt **(Abb. 101)**. Vor die östliche Rückwand war, deutlich aus der Eingangsachse versetzt, Sacellum (k) gesetzt, das vielleicht dem Genius Macelli und/oder Mercur und Maia geweiht war[496]. Es wurde über eine kurze Seitentreppe erschlossen, die auf ein niedriges, mit Marmor verkleidetes Podium führt. Von dort war der kleine, nischenartige Kultraum (4,75 × 0,93 m) zu betreten. Auf dieses Sacellum bezog sich ein Altar – im unteren Teil aus Marmor, im oberen aus dunklem, feuerfestem Sandstein –, auf dem blutige Opfer dargebracht wurden[497]. Wir haben uns im Moment des Opfers eine entsprechende Geräusch- und Geruchskulisse vorzustellen. Zur Ausstattung des Hofes gehörte darüber hinaus eine mit Marmor verkleidete, breite und tiefe Basis, die vor die Südwand gesetzt ist. Wir haben es folglich mit einem asymmetrischen Arrangement zu tun. Die Bemalung der Hofrückwände vermochte diese Heterogenität nur bedingt zu kompensieren. Auf dem schwarzen Sockel, der das Sacellum wohl aussparte, waren in länglichen Bildtafeln Tiere und Mischwesen zu sehen. In der hohen Mittelzone alternierten großformatige weiße, girlandengeschmückte Paneele mit Tafeln, die Eroten beim Trinken, Tanzen und Musizieren zeigten (Abb. 98)[498]. Nicht der dramatische Moment des blutigen

---

491 Mit ausführlicher Beschreibung der Funde Stefani 2006. Die Verbindung des Gebäudes mit der Votivinschrift für Iulia Augusta (CIL X 799) und die daraus abgeleitete Identifizierung der Statuengruppe ist problematisch; s. etwa Small 1996, 119 f.

492 De Franciscis 1951, Abb. 72. 73; Bonifacio 1997, 53 f. Kat. 12; Wohlmayr 2004, 115; Welch 2007a, 561 f.; Murer 2017, 152 f.

493 De Franciscis 1951, Abb. 70. 71; Cain 1993a, 175 f.; Bonifacio 1997, 44 f. Kat. 8; Post 2004, 404 f.; Wohlmayr 2004, 114; Welch 2007a, 562 f.

494 Eine detaillierte Diskussion der Forschungsgeschichte bei Stefani (2006), welche die Statuen auf die kaiserliche Familie bezieht; erneut Cristilli 2008 (mit kontextueller Begründung); als Privatporträt Fittschen – Zanker 1983, 48; Van Andringa 2006, 190; Romizzi 2006, 67; 2006a, 124–126; Barnabei 2007, 78 f.; Welch 2007a, 561 f.; Fittschen 2012, 70–74; Frankl 2013, 8; Murer 2017, 27 f. 152.

495 Kellum (2021, 79 f.) möchte in der Priesterin die Stifterin Alleia Decimilla erkennen, bei der es sich um eine Ceres-Priesterin gehandelt hat. Sie habe sich mit ihrem Sohn darstellen lassen, sodass wir es mit einer weiteren Stiftung einer Priesterin auf der Ostseite des Forums zu tun hätten. Auch diese Identifikation bleibt aber hypothetisch.

496 Torelli (1998, 262 f.) lokalisiert hier das *collegium* der *ministri Mercurii et Maiae* (CIL X 884–923); Van Andringa (2006, 193–199; 2009, 5. 208–210; 2014, 120) bringt das Sacellum mit einem Mercur-Kult in Verbindung; vgl. Romizzi 2006, 64–70; 2006a, 122; zur älteren Deutung als Bankettraum und Versammlungsraum der Priester, s. De Ruyt 1983, 146; Barnabei 2007, 76 f. Da die Inschriften des Priestercollegiums in augusteischer Zeit einsetzen (s. Barnabei 2007, 77), wäre ein weiteres Indiz für eine frühkaiserzeitliche Konzeption der Kultanlagen gewonnen.

497 Overbeck – Mau (1884, 125) beobachten ein Loch zum Abfluss von Flüssigkeit und schließen daher auf Libations-Opfer; anders Small (1996, 132) und Van Andringa (2009, 204–206), die mit guten Gründen von blutigen Opfern ausgehen.

498 Die Darstellungen sind nur in der Beschreibung bei Niccolini – Niccolini (1854, 6) überliefert: „Le sole pitture considerevoli che esistono in questa sala sono due quadri con rappresentazione di Eroti nelle cerimonie del culto. Nel primo, collocato al di sopra di un podio marmoreo, avvi a destra un Eros, il quale vestito di verde clamide si appoggia ad una lancia, a cui un secondo Eros sovra una base serve di sostegno. Al di sotto, nel mezzo, avvi uno scudo sovra una base. A sinistra poi un terzo Eros vestito di clamide gialla, tiene un'aquila di cui egli stringe il collo colla destra.





Abb. 101: Macellum, nördlicher Hof (i) mit Sacellum (k)



Abb. 102: Macellum, südlicher Hof (h) mit bankartiger ‚Installation'

Opfers kam zur Darstellung, sondern das Fest, das sich daran angeschlossen haben mag. Dadurch wurde der ernste Moment des Tötens ins Heitere überführt.

Den **südlichen Hof (h)** betrat man ebenfalls durch eine doppelte Säulenstellung, sodass sich zusammen mit der Säulenstellung des Nordhofs ein Symmetrie-Effekt eingestellt hat **(Abb. 102)**. Dadurch dürften auch die Handlungen, die in den drei Bereichen der Ostseite stattfanden, zueinander in Beziehung getreten sein. In gewissem Abstand zur Rückwand – im Süden fiel der Zwischenraum besonders groß aus – lief den Wänden entlang eine gemauerte U-förmige Struktur um, an deren Außenseiten sich eine rote Verstuckung erhalten hat. Ihre Fläche neigt sich nach innen, entlang der Innenseite verläuft eine Rinne. Die Installation diente daher wohl kaum als Kline für kultische Bankette, sondern für den Verkauf von Opferfleisch und Fisch[499]. Setzen wir diese Funktion voraus, so ergibt sich dadurch für den südlichen Hof eine besonders geschäftige Atmosphäre. Damit kontrastiert die im vierten Stil mit warmen Goldtönen ausgemalte Rückwand. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Ostwand gliederten zwei seitliche Pilaster und vier voluminöse Säulen die Wand in fünf Kompartimente und erzeugten einen prunkvollen Prospekt **(Abb. 103)**. In den roten Inlays der Sockelzone wurden mit einer Jagdszene und rahmenden marinen Monstern die Sujets der Sockelzone des nördlichen Hofs wieder aufgegriffen. Allerdings war der Bereich weitgehend durch die Bank-Installation verdeckt und konnte deshalb nur aus größerer Nähe, über die Bänke hinwegblickend, gesehen werden. Im zentralen Bildfeld der Mittelzone strahlte der lagernde Flussgott (vielleicht Sarno) im Beisein von Nymphen und Jünglingen (vielleicht anderen Wasserpersonifikationen) Entspannung, Eleganz und Attraktivität aus[500]. Die Bildobjekte der Oberzone waren indes ‚handfester', indem sie mit Fleischstücken, toten Vögeln,

Il secondo quadro trovasi nella parete di rimpetto. Nel mezzo della composizione avvi un tripode con suvvi alcuni bicchieri: ed a canto sta un Eros, che nella destra elevata tiene un cantaro. Nel mezzo siede un altro Eros sulla base di una colonna, a cui con rossi nastri è legata una fiaccola. L'Eros vestito di gialla clamide, tiene il plettro nella destra e con la sinistra suona la lira. Più innanzi avvi una Psiche in leggiadra posizione, la quale con la destra pigliasi un lembo del suo mantello, per tirarlo sopra le spalle."

499 So bereits Overbeck – Mau 1884, 125 f.; De Ruyt 1983, 146; Van Andringa 2006, 190; 2007, 60; 2009, 197–214; als Triclinium jedoch etwa Small 1996, 131–135; Romizzi 2006, 65; 2006a, 122.

500 De Ruyt (1983, 148) postuliert einen allegorischen Bezug des Mittelbildes auf die Herkunft der Waren. Romizzi (2006, 65; 2006a, 122) schließt einen solchen Bezug aus und spricht sich stattdessen für eine Deutung des Raums als Triclinium eines Collegiums aus. Die ungewöhnliche Disposition der Bank erklärt sie nicht; zur Rekonstruktion der Darstellung, s. die Wiedergabe des Plastico di Pompei, vgl. Malfitana et al. 2020, 237. 239.

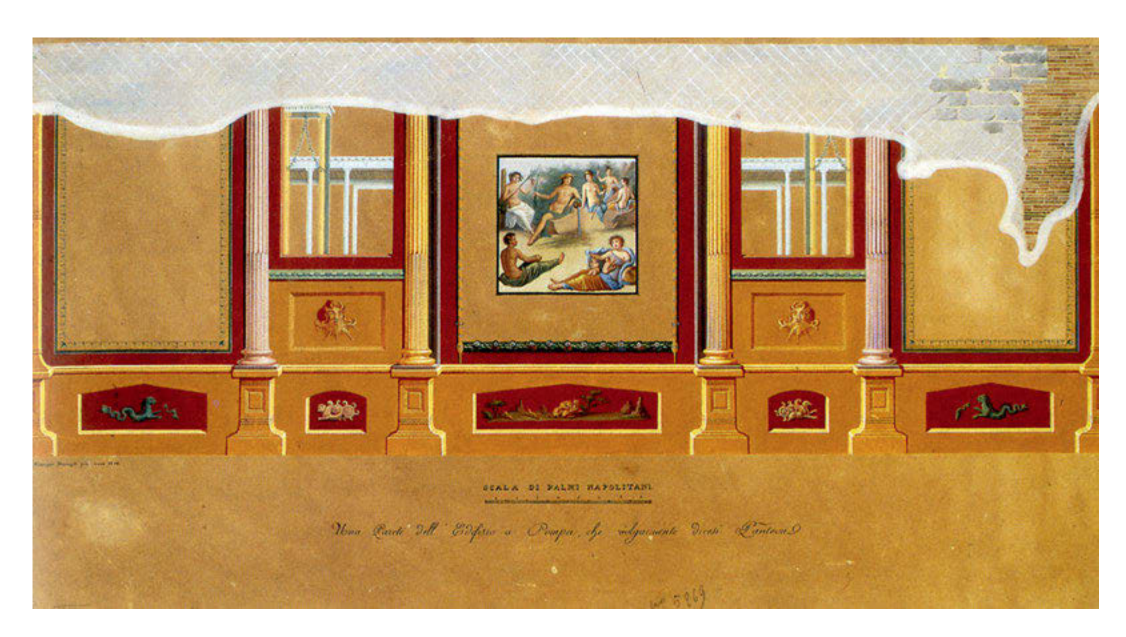


Abb. 103: Ostwand von Hof (h) des Macellum, Gemälde von G. Marsigli, 1826

einem Schweinskopf, Schinken und einem Hackbeil[501] Objekte vorführten, die sich auf den Funktionskontext beziehen ließen. Es ist eine Bildordnung, wie wir sie auch auf den Rückwänden der Porticus kennengelernt haben.

Das Macellum bestand somit aus ganz unterschiedlich gestalteten Einzelbereichen: Tholos, Porticus, Tabernae und Kulträumen. Dadurch bot es Raum für verschiedenartige Nutzungs- und Wahrnehmungsformen. Die architektonische Struktur und die Ausstattung führten eine Hierarchisierung der Raumerfahrung ein. Die axial platzierte Marmortholos wurde im Westen und Norden durch Porticus-Flügel mit polychromen, bilderreichen Rückwänden besonders in Szene gesetzt, auf der Süd- und Ostseite entsprachen den Vollsäulen Pilaster, welche die Öffnungen der angrenzenden Räume einfassten. Auf der Ostseite ergab sich dadurch eine attraktive Prospektwirkung: Das weitgehend weiße Sacellum (g) wurde durch die polychrom ausgemalten seitlichen Hofbereiche (i) und (h) symmetrisch gerahmt.

Doch nicht nur die Form- und Farbordnung strukturierten den Bau, sondern auch die Inhalte der Bilder. Mit Ausnahme des Sacellums (g), das mit der Statue des Kaisers (oder des Iuppiter) und flankierenden Ehrenstatuen ausgestattet war, ist für keinen der Gebäudebereiche eine ‚staatstragende' Bildausstattung gewählt worden. Die gemalten Bilder ‚verhielten' sich in jeweils ganz unterschiedlicher Weise zum Geschehen in der Anlage. In den Mittelzonen waren es Bilder, die dem geschäftigen Treiben etwas entgegensetzten. Die Paarkonstellationen in der Porticus schufen ein geradezu intimes Ambiente, um auf menschliche Interaktionen zu reflektieren. Im nördlichen Hof (i) waren singende und tanzende Eroten zugegen, die dem dramatischen Opfer einen heiteren Rahmen verliehen, im südlichen Hof (h) waren es Wasserpersonifikationen, die mit dem Verkauf von Fleisch kontrastierten. Es waren die Bilder der Oberzonen, die einen Bezug zum merkantilen Geschehen herstellten: Im südlichen Hof und in der Porticus kamen ‚Stillleben' zur Darstellung, die in ästhetisierter Form auf die Warenwelt des Macellums verwiesen. Die reduzierte Motivwelt der südlichen Tabernae fügte sich in das für Läden typische Spektrum, doch erzeugte die schwarze Wandfarbe Eleganz. Die Ausstattung – und insbesondere die Bilder – versahen die ökonomischen Aktivitäten mit einem anspruchsvollen Rahmen: Sie sublimierten – und ästhetisierten – das Alltagsgeschehen. Die vielleicht prägnanteste Formel war dafür am nördlichen Eingang gefunden, wo

501 Siehe die Beschreibung bei Bonucci 1826, 155.

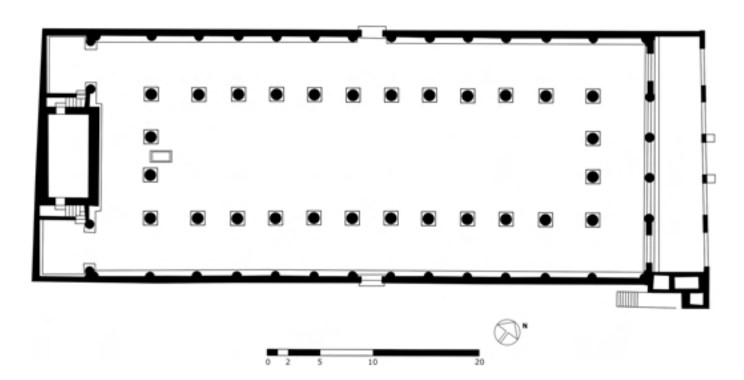


Abb. 104: Basilica, Grundriss



Abb. 105: Basilica, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

arbeitende Eroten dem Alltäglichen Leichtigkeit verliehen[502]. In diesem Sinne lassen sich die Bilder als Medium verstehen, das selbst eine atmosphärische Valenz besitzt und den Betrachtern eine entsprechende ‚Haltung' kommuniziert.

Die Basilica (VIII 1,1; Abb. 104–105)

Mit der Basilica (68,8 × 26,12 m[503]) hat das Forum im späteren 2. Jh. v. Chr. ein prominentes, multifunktionales Amtsgebäude erhalten[504]. Im Unterschied zum Macellum sind im Innenraum nach 62 n. Chr. keine Renovierungen zu greifen, weshalb man annahm, der Bau sei zerstört und als Steinmetzwerkstatt für die Reparaturen am Forum genutzt worden[505]. Die Stratigraphie des bei Amedeo Maiuri publizierten Brunnens, der sich in der Basilica befand, legt m. E. jedoch eine andere Annahme nahe[506]. Dachziegel befanden sich zusammen mit Asche und Lapilli vor allem im oberen Teil des Brunnens, woraus zu schließen ist, dass das Dach des Gebäudes erst durch den Vulkanausbruch zu Schaden kam. Für einen recht intakten Zustand spricht auch, dass die Nordfassade eine Neuverputzung und aufwendige Bemalung im vierten Stil erhalten hat (Abb. 52, vgl. Kap. II 1.1). Auch die Südfassade wurde neu verputzt, auch wenn das Design hier bescheidener ausfiel (Abb. 110). Da sich aber letztlich kein verlässliches Bild vom Zustand des Gebäudes in den Jahren nach 62 n. Chr. gewinnen lässt, liegt der Fokus im Folgenden auf dem letzten, intendierten Gestaltungszustand.

Bei der Basilica handelte es sich um einen einheitlichen, in sich klar rhythmisierten und hierarchisierten Bau. Die forumsseitige Fassade auf der östlichen Schmalseite des Gebäudes fiel besonders aufwendig aus. Zwischen pfeilerartigen Mauersegmenten, denen Pilaster vorgelegt waren[507], führten fünf verschließbare Türdurchgänge[508] in eine schiefwinklige Vorhalle (sog. Chalcidicum)

502 Haug 2022a.
503 Vaccarella 2011, 169.
504 Die Basilica entstand im Zuge der Neugestaltung der Forumssüdseite, als hier eine Porticus mit durchgehender Rückwand errichtet wurde; s. Maiuri 1951a, 260; Ohr 1991, 9; erneut Vaccarella 2011, 172 (ohne Kenntnis der deutschen Grabungen); ausführlich, mit Datierung in das 2. Jh., spätestens aber in das beginnende 1. Jh. v. Chr., s. Kockel – Flecker 2008, 284–286; zum Folgenden ausführlich Ohr 1991; vgl. PPM VIII (1998) 1–23 s. v. VIII 1, 1, Basilica (V. Sampaolo) 1 f.; Vaccarella 2011.
505 Zum ruinösen Zustand: Maiuri 1942, 62 f.; 1951a, 231; Ohr 1991, 39. 57 Anm. 158; Wallat 1995a, 83 f. 89; zur Steinmetzwerkstatt: Sogliano 1913, 120; Lienhard 2017, 532.
506 Maiuri 1951a, 231 f.
507 Ausführlich Wolters 1888; Mau 1891, 67; erneut Ohr 1991, 8 f.
508 Overbeck – Mau 1884, 145; ausführlich Wolters 1888, 48 f. 60.



Abb. 106: Basilica, Vorraum (Chalcidicum), Blick nach Westen

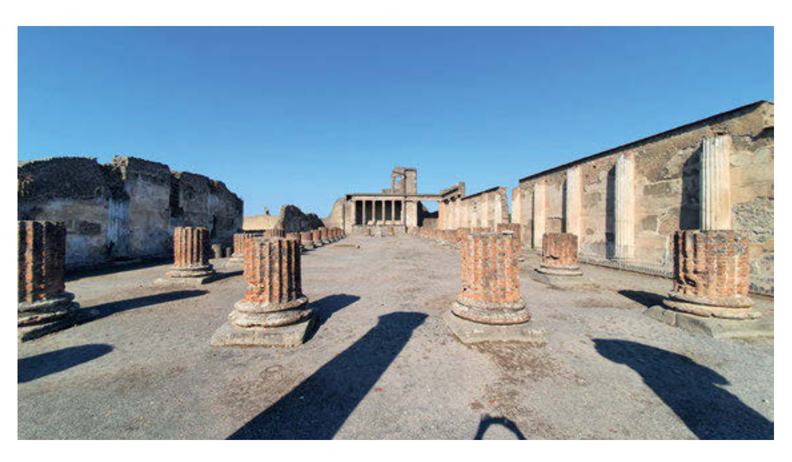


Abb. 107: Basilica, Innenraum, Blick nach Westen

(Abb. 106)[509]. Der Raumeindruck wurde ganz durch die dem Eingang gegenüberliegende breite Treppenanlage dominiert, die auf das höhere Niveau der Basilica hinaufführte. Vier mächtige ionische Ziegelsäulen strukturierten den Blick in den basilikalen Bau, organisierten aber auch die Bewegung. Indem sie mit den geschlossenen Mauersegmenten der Eingangsseite korrespondierten, entsprach jedem äußeren Zugang ein (ebenfalls verriegelbares) Säulen-Interkolumnium. Zugänglichkeit und Blickachsen konnten in differenzierter Weise reguliert werden. Der Decor ersten Stils war im Chalcidicum deutlich zurückgenommen und auf eine gelbe Sockelzone, einen violettroten Gurt und eine weiße Mittel- und Oberzone beschränkt[510]. Die Vorhalle fungierte somit als Scharnierraum, der bei geöffneten Türen und Schranken ein hohes Maß an Durchlässigkeit besaß und – selbst zurückhaltend gestaltet – optisch auf die basilikale Halle vorbereitete. Zwei weitere Zugänge lagen in der Mitte der Langseiten (Abb. 104–105). Sie führten ohne zwischengeschaltete Vorhalle direkt in die Basilica, wodurch sich eine klare Hierarchisierung der Eingänge ergab. Zugleich sorgten die verschiedenen Eingänge für eine gute Einbindung des Gebäudes in das Straßennetz – auch die Basilica konnte als Durchgangsraum genutzt werden.

Betrat man den Hauptraum der Basilica, so fand man sich in einer hohen und weiten Halle wieder. Diese war durch einen Säulenumgang aus kolossalen korinthischen Ziegelsäulen mit Tuffkapitellen gegliedert, die weiß verstuckt waren **(Abb. 107)**[511]. Das Opus signinum (Cocciopesto) nahm mit

509 Zum Chalcidicum generell, s. Wolters 1888; Napoli 1950, 237 f.; Laidlaw 1985, 313 f.; Ohr 1991, 8–13; Arnolds 2005, 136. 202 f.
510 Mau 1882a, 16; Laidlaw 1985, 314 f.
511 Zur frühen Verwendung von Formziegeln am Bau, s. Wallat 1993, 356; zu den Kapitellen: Cocco 1977, 60–70 Kat. N.1–N.31.

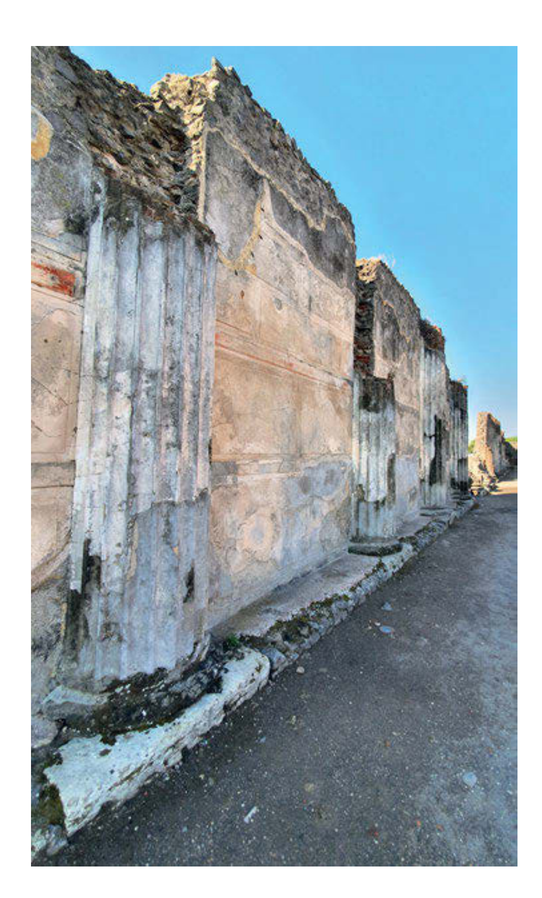


Abb. 108: Basilica, Südwand mit Stuckierung ersten Stils



Abb. 109: Basilica, Wandaufbau, Rekonstruktion (F. Mazois, 1829)

seinen weißen, grünen, gelben und schwarzen Steinsplittern auf die Wandfarben Bezug, in seiner Unregelmäßigkeit erzeugte es jedoch eine unruhige Wirkung[512]. An den Hallenrückwänden wurde bis zur Zerstörung der erste Stil beibehalten bzw. nachträglich erneuert **(Abb. 108–110)**[513]. Zweigeschossig angeordnete, weiß stuckierte Halbsäulen, die unteren mit ionischen, die oberen mit korinthischen, jeweils gelb stuckierten Kapitellen, korrespondierten mit den Vollsäulen und verstärkten so den Raumrhythmus[514]. In den Interkolumnien wird eine reiche Polychromie entfaltet. Die Sockelzone nimmt ein grün gefasstes, violettes Paneel ein, ein gelber Gurt leitet zur Mittelzone mit jeweils zwei großen, schwarzen, liegenden Orthostaten je Interkolumnium über. Ein weiterer, jedoch zinnoberroter Gurt mit gelber Einfassung vermittelt zu den Quaderreihen in Grün, Gelb und Violett[515]. Indem die Farben immer wieder neu angeordnet wurden, entstand ein besonders lebendiger, rhythmisierter Innenraum. Alle Quader waren marmoriert und inszenierten den Innenraum als luxuriösen Prunkbau. Die großflächigen Decor-Maße entsprechen den enormen Raumdimensionen[516]. Indem das Wanddesign jedoch von unten nach oben immer kleinteiliger wird, führt es den

512 Mau 1888, 17 f.; Pernice 1938, 38; Ohr 1991, 34 f.
513 Zum Folgenden Mazois 1829, 41 Taf. 21; Laidlaw 1985, 315–317; Ohr 1991, 16–18. 35 f.
514 Mau 1888, 19–35; leicht modifiziert (mit Ecksäulen an den Außenwänden) Mau 1893, 166–171.
515 Bei Mazois 1829, 41 Taf. 21 (hier Abb. 109) blass wiedergegeben, aber wohl in satten Farben vorauszusetzen, s. Ohr 1991, 18. Zu den Maßen und Proportionen der stuckierten Quader, s. Mau 1888, 20 f.
516 Offensichtlich nach 62 n. Chr. verändert, s. Overbeck – Mau 1884, 149: „Auf der Außenseite der nördlicheren Langwand ist später der alte Stuck durch neueren ersetzt worden, auf dessen rothem Grunde ornamentale Malereien letzten Stils ausgeführt waren; es ist jedoch von diesen kaum noch etwas zu erkennen.“ Zur Anpassung an die Raumgröße, konkret für die Basilica, s. Esposito – Ferrara 2017, 48; zu Häusern, s. Haug 2020, 534.



Abb. 110: Basilica, Innenraum, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel NM)



Abb. 111: Basilica, Westseite, sog. Tribunal, im Vordergrund Statuensockel

Blick in die Höhe – das Raumvolumen wird inszeniert. Setzt man einen erhöhten Dachstuhl voraus, so wird man hier auch Fenster rekonstruieren[517].

Der Blick wurde jedoch nicht nur in die Höhe geführt, sondern auch auf die westliche Schmalseite mit ihrem zweigeschossigen Podiumsbau, dem sog. Tribunal **(Abb. 111)**[518]. Seitliche Holztreppen führten über seitliche Türen in den 1,7 m über dem Hallenniveau liegenden Raum[519] mit

517 Die Überdachung war in der Forschung zunächst diskutiert, darf aber nunmehr vorausgesetzt werden; Ohr (1991) präsentierte eine seither akzeptierte Satteldachlösung; eine Lösung mit erhöhtem Dachstuhl über dem Mittelschiff indes bei Vaccarella (2011, bes. 181–186 mit Rekonstruktion Abb. 23).
518 Zur Zugehörigkeit zur ersten Bauphase, s. Ohr 1991, 65 f.
519 Die erhaltenen Steintreppen führen in den Unterbau, s. Overbeck – Mau 1884, 144; zu den Maßen Arnolds 2005, 71.

seitlichen Annex-Räumen[520], Treppen erschlossen auch den verschließbaren Kellerbereich[521]. Das Tribunal öffnete sich über sechs korinthische Tuffsäulen zur Halle hin[522] und wirkte dadurch wie eine herausgehobene Bühne. Allerdings schränkten die dicht gestellten Säulen die Nutzung des Raumes als eine auf die Halle ausgerichtete Bühne deutlich ein[523]. Mutmaßlich konzentrierte sich die Nutzung auf den Innenraum. Dessen Wände waren durch Halbsäulen bzw. Viertelsäulen in den Raumecken strukturiert, die den Rhythmus der Frontsäulen aufgriffen. Die Wände waren detailfreudiger und aufwendiger als in der Halle gestaltet[524], der Boden hatte nachträglich ein modernes, weißes Mosaik mit schwarzem Randstreifen erhalten[525]. In der Wahl der Decor-Formen kam eine Raumhierarchie innerhalb des Gebäudes zum Ausdruck. Der Tribunal-Hauptraum wurde durch den Decor besonders herausgehoben, der Hauptraum der Basilica fiel weniger opulent aus, wirkte jedoch durch seine enorme Höhe, während die kleinen Annex-Räume des Tribunals nachgeordnete Bedeutung hatten. Alle drei Bereiche waren jedoch durch eine reiche Polychromie geprägt, wobei die Farben Schwarz, Grün, Gelb und Violett dominierten. Das Chalcidicum fiel demgegenüber farblich und formal schlicht aus.

Mit der räumlichen muss eine funktionale Differenzierung der Raumteile einhergegangen sein. Das Chalcidicum fungierte als Durchgangsraum, führte auf die zentrale Halle hin. Diese dürfte wie auch andere Basiliken für kommerzielle und juristische Aktivitäten genutzt worden sein. Dass man das Gebäude als repräsentativ wahrgenommen hat, bestätigt sich in der Aufstellung von Ehrenstatuen. Prominent inszeniert war eine große, marmorverkleidete Basis für eine Reiterstatue, die man an der Wende vom 1. Jh. v. Chr. zum 1. Jh. n. Chr. im zentralen Schiff vor dem Tribunal platziert hat (Abb. 111)[526]. Sie ist vielleicht mit einer Augustus-Statue zu verbinden, von der eine Inschrift zeugt[527]. Darüber hinaus wurden in augusteischer Zeit Hermen aufgestellt, in die männliche Bronzebüsten eingesetzt waren[528].

Zugleich war die Basilica aber offenkundig auch ein Ort zum Schlendern und Herumlungern[529], der durch seine Überdachung vor allem bei kaltem, nassem oder zu heißem Wetter aufgesucht worden sein dürfte. Der verschattete Säulenumgang mag eine solche stärker intime Nutzung befördert haben, und tatsächlich sprechen dafür eine große Zahl an Graffiti, die in die Rückwände der Halle eingeritzt wurden. Mit der Praxis des Graffiti-Schreibens begann man bereits kurz nach Fertigstellung des Baus – Graffiti sind folglich kein Beleg für einen vermeintlich ruinösen Zustand nach 62 n. Chr.[530] Ihr Inhalt zeugt von den Gedanken, denen man sich hier hingab. Sie umkreisen ein

520 Zum Verschluss: Arnolds 2005, 129. 202. Auf einen gelben Sockel und einen violetten Gurt folgen fünf isodome, weiße Quaderreihen; besser erhalten im nördlichen Raum, s. Laidlaw 1985, 318 f.

521 An dessen Wänden waren Holzregale aufgestellt, er mag als Aerarium und/oder Tabularium fungiert haben, s. Ohr 1991, 25; Arnolds 2005, 42.

522 Dabei verbinden sich die beiden äußeren Säulen mit den Seitenwänden zu Dreiviertelsäulen, s. Overbeck – Mau 1884, 144; als sechssäulig (die Dreiviertelsäulen mitrechnend) Ohr 1991, 22; Vaccarella 2011, 170.

523 Üblicherweise dennoch als Tribunal gedeutet, s. etwa Étienne 1974, 123; als Bühne für Auktionen, s. Zanker 1995, 62.

524 In der Sockelzone war ein zentrales schwarzes Paneel von jeweils zwei halben Paneelen gerahmt. Die Mittelzone füllen zwei große, annähernd quadratische, marmorierte Orthostaten. Ein Kyma reversa leitet über zur Oberzone mit einer breiten gelben Paneel-Platte und Quaderreihen (violett, gelb, grün). Zur Überlieferungssituation, s. Laidlaw 1985, 318 Taf. 100.

525 Ohr 1991, 35.

526 PPM VIII (1998) 1–23 s. v. VIII 1, 1, Basilica (V. Sampaolo) 11 f. Abb. 15. 16.

527 CIL X 805 verweist auf die Aufstellung einer Augustus-Statue; vgl. Højte 2005, 233 Kat. Augustus 22.

528 Neapel, NM 5584; Neapel, NM 19; s. De Franciscis 1951, Abb. 40–43; Döhl – Zanker 1984, 192; Bonifacio 1997, 40 f. Kat. 4. 5; Lahusen – Formigli 2001, 103 f. Nr. 51.

529 So allgemein Vitr. 5, 1, 5; mit Blick auf Pompeji bereits Lugli 1956, 261 f.

530 Zumeist lassen sich die kurzen Texte nicht datieren. Der älteste datierbare Text (CIL IV 1842) gehört in das Jahr 78 v. Chr., vgl. Geist 1960, 35; Keegan 2016, 255.

ganz und gar nicht-offiziöses Themenfeld: Liebe, Sexualität und Erotik[531]. Wir greifen hier einmal sehr konkret, dass die atmosphärischen Angebote, die ein gestalteter Raum machte, keinesfalls zwingend auch den Habitus und das Empfinden der Akteure geprägt haben müssen.

Aus diesem gemeinschaftlichen Kommunikations- und Interaktionsraum war das Tribunal herausgehoben. Hier mögen Sitzungen des Decurionenrats, Treffen von Collegia[532], Gerichtsverhandlungen[533], die Schlichtung von Handelsstreitigkeiten, vielleicht auch rituelle Handlungen[534] ihren Ort gehabt haben. Für die Basilica von Pompeji lassen sich insbesondere juristische Aktivitäten positiv belegen. Eine Wachstafel überliefert, dass ein Soldat namens L. Lucretius Firmus seine Zusage (*vadimonium*) gegeben hat, bei einem Gerichtsprozess in der Basilica *ante cur(i)am hora prima* anwesend zu sein[535]. Auch ein Graffito, in dem die Rede von einem Richter mit ägyptischen Wurzeln ist, nimmt auf juristische Aktivität Bezug[536]. Mit der gehobenen Ausstattung mögen sich in diesem Prunkraum stärker formalisierte Handlungen verbunden haben.

Das Gebäude der Eumachia (VII 9,1; Abb. 112–113)

Der Komplex der Eumachia geht auf augusteische Zeit zurück, die nacherdbebenzeitlichen Restaurierungen haben die ursprüngliche Gebäudestruktur weitestgehend bewahrt[537]. Besonders prächtig fiel die nachträglich mit polychromem Marmor verkleidete Fassade aus **(Abb. 114)**[538]. Zu beiden Seiten des Eingangs fassten zwei Rechtecknischen eine große Apsis ein, nach außen hin folgten Rechteck-Exedrae, deren erhöhtes Podium (H: 1,36 m) über seitliche Treppen erreichbar war. Diese mögen für Reden, zum Ausrufen von Ankündigungen oder für Auktionen genutzt worden sein[539].

531 Zu diesem Aspekt folgt demnächst eine ausführlichere Darstellung. Eck (2018, 4) verweist auf die in das Paviment eingeritzten Spielbretter der stadtrömischen Basilica Iulia, die in ganz ähnlicher Weise von einer solch alltäglichen Inanspruchnahme zeugen.

532 Zu diesen erstgenannten Funktionen, s. Eck 2018, 3.

533 Welin (1953, 111–120) bestritt, dass Basiliken in republikanischer Zeit als Gerichtsort fungierten; anders David (1983), der auf frühe Gerichtsverhandlungen in der stadtrömischen Basilica Porcia verweist; auch mit Blick auf Pompeji und sein sog. Tribunal spricht er sich für die Nutzung als Gerichtsort aus. Zur Situation in Rom, wo zunächst erhöhte Holzkonstruktionen (*tribunus*) auf dem Forum Romanum errichtet wurden, die Gerichtszwecken dienten, s. Arnolds 2005, 52.

534 Mit kultischer Deutung Ohr (1991, 75 f.), der in Bezug auf Vitruv die Bezeichnung *pronaos aedis* vorgeschlagen hat – eine Passage, die sich allerdings auf den Kaiserkult bezieht; vorsichtig als Kultbereich Arnolds 2005, 20. 105 f. 121 mit Parallelen.

535 AE 1986, 48 Nr. 180; s. dazu Eck 2018, 16.

536 CIL IV 1943: *Non est ex albo iu[de]x patre Aegyptio*. Eck (2018, 19) mit folgender Deutung: „Entweder soll damit gesagt sein, jemand sei nicht als Richter ins *album iudicum* aufgenommen worden, weil sein Vater Ägyper war […], oder es soll einer, der zwar im *album* als Richter steht, wegen der Herkunft seines Vaters als unzuverlässig deklassiert werden."

537 Wallat (1997, bes. 31–105. 267–274) geht von zwei in kurzer Zeit aufeinanderfolgenden Bauphasen aus, wobei Phase A den ursprünglichen Planentwurf, Phase B eine partielle Modifikation bezeichnet, die insbesondere die Fassade betraf. Phase A weist er in augusteische Zeit, Phase B verbindet er mit der Stifterinschrift der Eumachia (Wallat 1997, 274). Schon zu Beginn der Kaiserzeit habe der Bau seine finale Gestalt erhalten. Zur augusteischen Datierung, eingegrenzt zwischen 7 v. und 2/3 n. Chr., s. auch Kockel 1986, 457 f. Dobbins (1994) hingegen datiert größere Eingriffe, insbesondere auch die Fassade, nacherdbebenzeitlich. Mau (1892) geht hier von einer umfassenden Wiederherstellung aus. Im Folgenden in den Fußnoten diskutiert.

538 Zur Marmorverkleidung, s. Van Buren 1925, 108–110; Fant 2007, 340; ausführlich Mau 1892, 126–129; Wallat (1997, 37–39. 267–274), der eine Marmorverkleidung noch vor dem Erdbeben, jedoch in einer zweiten Bauphase (B) annimmt. Dafür spräche eine vom Ursprungsbau abweichende Bautechnik; mit nacherdbebenzeitlicher Datierung Dobbins (1994, 649 f. 655 f. 691). Er weist darauf hin, dass sich die nacherdbebenzeitliche Fassade am Vorgängerbau orientiert habe.

539 Mazois 1829, 44; Overbeck – Mau 1884, 132.

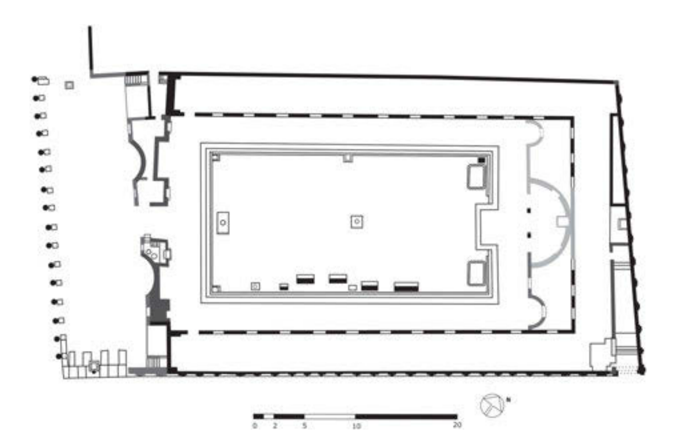



Abb. 112: Gebäude der Eumachia, Grundriss



Abb. 113: Gebäude der Eumachia, Ansicht von Südwesten, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)



Abb. 114: Gebäude der Eumachia, Blick auf die Schaufassade im Westen

An der Schaufassade[540] ergab sich folglich durch das Nebeneinander von Statuen und realen Akteuren ein reizvolles intermediales Bühnenschauspiel, das auf das Chalcidicum und das Forum hin ausgerichtet war. Der Nebeneingang, der vom Niveau der Via dell'Abbondanza über einen Gang hinauf in den östlichen Flügel der Kryptoporticus (s. u.) führte, hat keine aufwendige Gestaltung erfahren. Allerdings wurde die Stiftungsinschrift über dem Türsturz des Treppenaufgangs in kleinem Format wiederholt[541].

Betrat man das Gebäude über den Hauptzugang, blickte man in die Längsachse eines vierseitigen Peristyls (Hoffläche 37,7 × 19,16 m) **(Abb. 115)** mit einer zweigeschossigen, korinthischen Marmorporticus[542]. Ihre Rückwände waren in der Sockelzone bis auf eine Höhe von 1,46 m mit Marmo africano verkleidet, in der Hauptzone folgte eine elegant-schlichte Wandgestaltung im dritten

540 Zugehörig sind vielleicht auch korinthische Pilasterkapitelle, s. Heinrich 2002, 55. 79 Kat. S19.
541 CIL X 810; vgl. Cooley – Cooley 2004, 140 f.
542 Peristyl-Maße bei Spano 1961, 5. Zur Porticus: Mau 1892, 120–123; Spano 1961, 5; Maiuri ([1942] 1973a, 93) geht von einer nachträglichen (implizit: nacherdbebenzeitlichen) Marmorisierung des Stylobats aus; anders Wallat (1997, 271), der aufgrund von Dübeln bereits für die erste Phase eine Marmorverkleidung annimmt; zu den korinthischen Normalkapitellen der Eumachia-Porticus ausführlich: Heinrich 2002, 47–50.

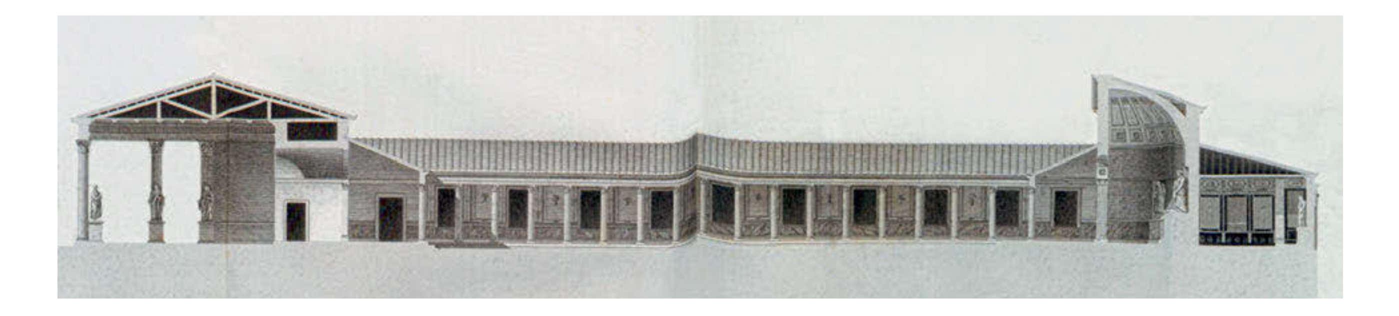


Abb. 115: Gebäude der Eumachia, Rekonstruktion Längsschnitt (F. Mazois, 1829)

Stil[543]. Breitere Paneele mit kleinen (Tier-)Vignetten waren von roten Lisenen eingefasst, vor die filigrane Kandelaber gestellt waren. Diese gestalteten Wandflächen alternierten mit großformatigen Fenstern, die Einblicke in die rückwärtige Kryptoporticus gewährten. Während sich die Lisenen in die Oberzone hinein fortsetzten, korrespondierten mit den schwarzen Paneelen (und wohl auch mit den Fenstern) gerahmte weißgrundige Bildfelder, die offenbar ‚Stillleben' zeigten **(Abb. 116)**. Die Kombination von Marmorsockel und feingliedrigem, klassizistischem Decor muss zusammen mit der Reduktion auf die stark kontrastierenden Farben Schwarz, Rot und Weiß eine besonders elegante Wirkung erzeugt haben. Zu dieser Eleganz passte auch die Hofpflasterung aus Marmorplatten[544]. Dieser Bereich war zum Betreten gedacht, wird er doch auf der Ostseite von einer Stufenanlage eingefasst, die zum Porticus-Niveau vermittelt[545]. Zur Ausstattung des Peristylhofs gehörten zwei quadratische Wasserbecken vor der Ostporticus[546], drei Tische vor der südlichen Porticus[547], ein Puteal im Hofzentrum, Statuenbasen sowie die Hermenschäfte des Norbanus Sorex (Neapel, NM 3850)[548] und des Decidianus Rufus[549]. Die Hoffläche scheint offensichtlich als regelrechter Schauraum genutzt worden zu sein. In seiner Ausstattung mit Wasserbecken, Tischen und Statuen erinnert der Hof an ein prunkvoll ausgestattetes privates Peristyl.

In der zentralen Achse des Gebäudes, hinter der Ostporticus, wurde – vielleicht nach 62 n. Chr. – eine vollständig mit Marmor verkleidete Prunkexedra angelegt (Abb. 115)[550]. Den östlichen Abschluss der nördlichen und südlichen Porticus bildeten kleine Apsiden. Damit besaß der Bau eine regelhafte, axialsymmetrische Konzeption, die durch Bildwerke akzentuiert wurde. Im Zentrum der zentralen Exedra war auf einem Sockel die Gewandstatue der Concordia Augusta aufgestellt, die Chiton und Mantel trägt und ein (aus einer anderen Werkstatt stammendes) Füllhorn im Arm hält[551]. Die

543 Zur Marmorverkleidung der Sockelzone der Porticus, s. Overbeck – Mau 1884, 135; Mau 1892, 126 f.; Spano 1961, 11; zum Wandaufbau, s. Mazois 1829, Taf. 26; vgl. PPM VII (1997) 312–327 s. v. VII 9, 1, Edificio di Eumachia (I. Bragantini) 316 Abb. 4a.
544 So Spano 1961, 11; bei Jashemski (1993, 188) allerdings die Möglichkeit erwogen, das Peristyl sei bepflanzt gewesen. Eine Traufrinne läuft dem Stylobat folgend um und verbindet sich in den Hofecken und in der Mitte der Langseiten mit kleinen Bassins.
545 Overbeck – Mau 1884, 133; Maiuri [1942] 1973a, 93.
546 Spano 1961, 12.
547 Spano 1961, 11 f. Bei Overbeck und Mau (1884, 131–133) allerdings in problematischer Weise mit der Funktion des Gebäudes als Tuchmarkt verbunden.
548 CIL X 814; Overbeck – Mau 1884, 133 und Plan Abb. 76; Van Andringa 2012, 95; bei Opdenhoff 2021, 113 als CIL X 814a.
549 CIL X 815; in der Nähe des Haupteingangs gefunden – Wallat 1997, 24.
550 Sie ersetzte eine ältere rechteckige Einfassung. Mit vorerdbebenzeitlicher Datierung der Prunkexedra: Wallat 1997, 272 f.; nacherdbebenzeitlich: Maiuri [1942] 1973a, 92; Dobbins 1994, 652 f.
551 Neapel, NM 6362; Bechi 1820, 64; Fiorelli 1860, 210; Spano 1961, 14 f.; Grimaldi 2003; zu Auffindung und Zuweisung der Statue Kockel 2005, 64–68. Kockel (2005, 68 f.) diskutiert die antike Klitterung, die vorgenommen wurde, um die konkreten kontextuellen Anforderungen zu erfüllen; bei Wohlmayr (2004, 111) fälschlich als Kultstatue der Fortuna aus dem Fortuna-Tempel angesprochen.

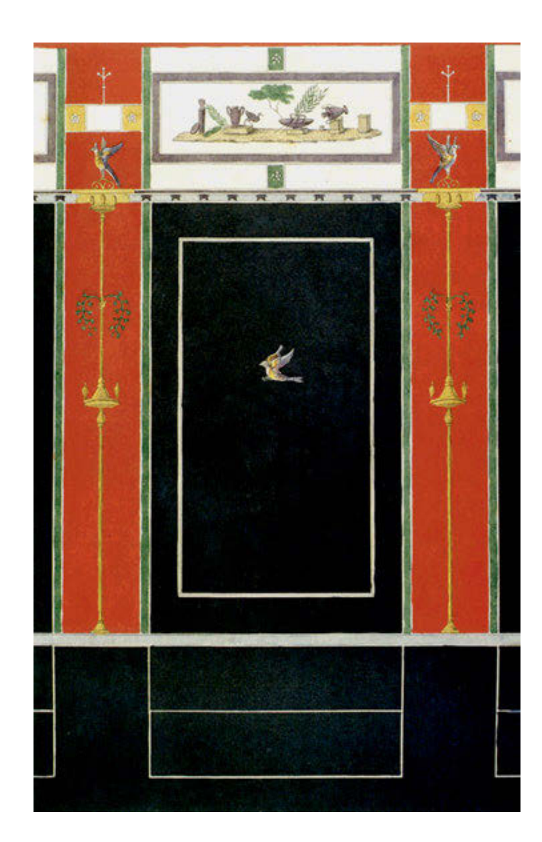


Abb. 116: Gebäude der Eumachia, Porticus-Rückwand, Bemalung im dritten Stil (F. Mazois, 1829)

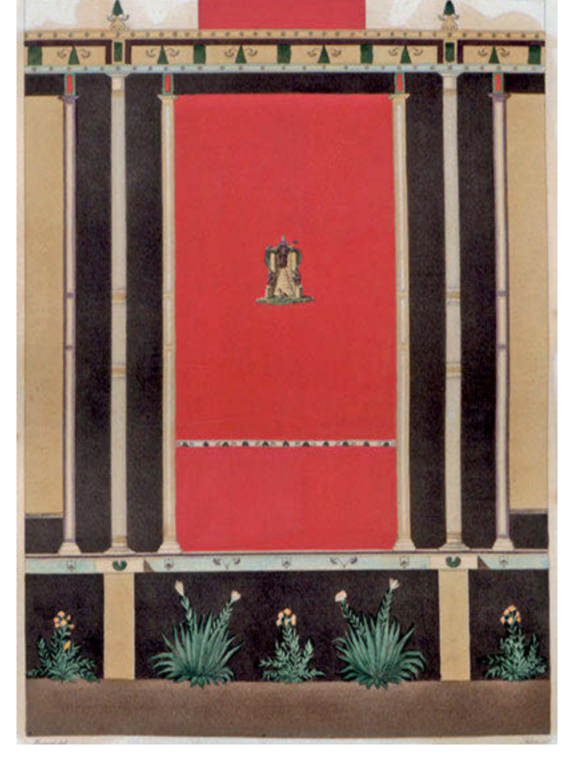


Abb. 117: Gebäude der Eumachia, Südflügel der Crypta, Südwand, Bemalung im dritten Stil (F. Mazois, 1829)

Götterstatue verlieh der gesamten Anlage eine sakrale Aura. Seitliche Nischen im Inneren der Apsis lassen auf die Aufstellung weiterer Statuen schließen – mutmaßlich handelte es sich um Mitglieder des Kaiserhauses[552].

Von der Porticus des Peristyls aus war über zwei Zugänge an ihrem Westende eine überdachte, U-förmige Kryptoporticus zugänglich, die auf den Langseiten und der Rückseite des Komplexes umlief. Zusätzlich war sie über den erwähnten Außenzugang von der Via dell'Abbondanza aus erreichbar. In dieser Kryptoporticus war man vor Wind und Wetter geschützt. Durch rechteckige Fenster blickte man in die innere Porticus und auf den Peristylhof, dennoch blieben die Gänge relativ dunkel. Die Rückwände trugen eine Ausmalung im dritten Stil, die den Decor der inneren Porticus aufgriff **(Abb. 117)**[553]. An die Stelle des Marmorsockels trat ein einfacherer, schwarzer Stucksockel mit Pflanzendarstellung. In der Mittelzone war die Farbordnung gegenüber der inneren Porticus invertiert[554]: Rote und gelbe Felder alternierten mit schwarzen Lisenen, die ihrerseits durch Säulchen zergliedert wurden. Im Zentrum der Felder waren kleine Vignetten platziert – Mazois gibt eine Szene aus dem Isis-Kult wieder. Im Ostflügel dieser geschlossenen, eher einfach gestalteten

552 Overbeck – Mau 1884, 134; anders Richardson (1978, 268 f.; 1988, 197) mit der Annahme, dass im Zentrum eine Augustus- oder Livia-Statue aufgestellt gewesen sein könnte, möglicherweise flankiert von Concordia und Pietas.
553 Mazois 1829, Taf. 27; vgl. Mau 1882a, Taf. 10; Spano 1961, 11; Wallat 1997, 268; zur Datierungskontroverse der Wandmalereien, ältere Vorschläge diskutierend, ebda. 271 f. Plausibel erscheint die schon von Mau (1882a, 334) vorgeschlagene und von Bastet et al. (1979, 50 f.) aufgegriffene Datierung in augusteische Zeit. Bastet et al. (1979, 50 f. mit Taf. 18. 34. 35) halten die von Mazois wiedergegebene Porticus- und Kryptoporticus-Rekonstruktion indes für alternative Modi der Rekonstruktion.
554 So bereits Breton 1870, 128 f.; erneut Spano 1961, 11 f.

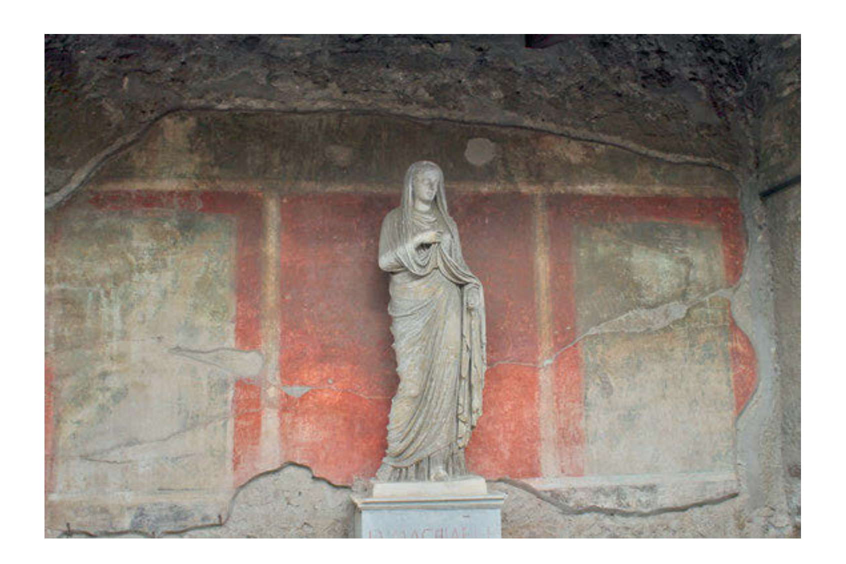


Abb. 118: Gebäude der Eumachia, östlicher Flügel der Crypta, mit Statue der Eumachia (Kopie)

Crypta wurde die Marmorstatue (H: 1,94 m) der Stifterin in einer Nische aufgestellt[555]. Eumachia präsentierte sich den Betrachtern in ihrer Rolle als in Tunica und Palla gehüllte Priesterin, *capite velato* **(Abb. 118)**[556]. Sie wird an der Nischenrückwand von einem großen roten Paneel hinterfangen, in der Oberzone suggerierte ein grüner Farbton einen Ausblick ins Freie[557]. Nach dem Einbau der Prunkexedra befand sich die Statue der Stifterin in der (nicht visuell erfahrbaren, aber erschließbaren) Achse mit dem Götterbild[558].

Mit dem Bau der Eumachia verfügte das Forumsareal über einen marmornen Prunkkomplex. Die zentral platzierte Concordia-Statue lässt erwarten, dass hier kultische Handlungen stattgefunden haben, war doch der gesamte Komplex der Concordia und Pietas geweiht. Eine besondere Bedeutung für die Nutzung mögen die Portiken besessen haben, die in der Bauinschrift eigens erwähnt wurden (*chalcidicum*, *porticus*, *crypta*)[559]. Unmittelbar in der Nähe des Forums boten sie einen Raum zum Lustwandeln und zum Zeitvertreib[560]. Dabei ist durchaus denkbar, dass der offene Hof und die Portiken auch für Geschäftstreffen genutzt wurden[561]. Durch die räumliche Gliederung in den offenen Hof, die innere Porticus und die Kryptoporticus entstanden verschiedene räumlich

555 CIL X 813; Opdenhoff 2021, 35. 113. Schon deshalb darf man annehmen, dass die Kryptoporticus auch für die Öffentlichkeit zum Betreten gedacht war. Auch der Umstand, dass der Bauteil in der Stifterinschrift genannt ist, spricht dafür; anders Fentress 2005, 228.
556 Neapel, NM 6232; De Franciscis 1951, Abb. 52–54; Spano 1961, 17 f.; Bonifacio 1997, 51 f. Kat. 11; Wallat 1997, 32; Wohlmayr 2004, 116 f.; Welch 2007a, 558–561; Murer 2017, 26 f. 150 f.
557 PPM VII (1997) 312–327 s. v. VII 9, 1, Edificio di Eumachia (I. Bragantini) 320 Abb. 9.
558 Zur Axialität etwa Spano 1961, 19; Kellum 2021, 73.
559 CIL X 810. 811.
560 Für eine multifunktionale Nutzung solcher Porticus-Anlagen etwa Laurence 1994, 28; zur Parallele mit der Porticus der Livia und zur Funktionsdiskussion, s. Richardson 1978, 267–269; in der Folge verschiedentlich aufgegriffen; vgl. Dobbins 1994, 689; Frankl 2013, 4 f.
561 Der Komplex mag als Treffpunkt der *fullones* fungiert haben, die als Stifter der Eumachia-Statue auftreten, s. Bechi 1820, 66; Nissen 1877, 287–303; als Tuchmarkt, s. Overbeck – Mau 1884, 131–134; Mau 1892, 113. 141–143; als Collegium der *fullones*, s. Spano 1961, 18–27; Moeller 1972, 325 f. Sicher auszuschließen ist eine Verbindung der in der Südporticus aufgefundenen Becken mit handwerklicher Aktivität, s. Breton 1870, 126; Overbeck – Mau 1884, 133. 639 Anm. 60; anders Fiorelli 1875, 260. Overbeck und Mau (1884, 136) sowie Maiuri ([1942] 1973a, 94) bringen sie hingegen plausibel mit dem Restaurierungsprozess nach 62 n. Chr. in Verbindung. Auch Sklaven mögen hier verkauft worden sein, ohne dass man deshalb an einen räumlich systematisch organisierten Sklavenmarkt denken müsste; so Fentress (2005, 225–229), die allerdings davon ausgeht, dass hier nur einmal pro Woche Sklaven verkauft worden seien. Eine merkantile Funktion vermutet bei Coarelli 2002, 71; kritisch zu diesen Thesen, s. Lienhard 2017, 505 f.

distinkte Bereiche, die ein unterschiedliches Maß an Einsehbarkeit aufwiesen und sich damit auch für unterschiedliche Nutzungsformen angeboten haben.

2.3 Das städtische Zentrum: Ein Resümee

Die drei Gebäude am Forum lassen sich bei aller Verschiedenartigkeit auf grundsätzliche Gestaltungsformen hin befragen, über die sich atmosphärisch relevante Aspekte aufschließen lassen:
- die Einbindung in die umgebende Bebauung. Aus ihr ergibt sich zu einem gewissen Grad das Maß an Geschäftigkeit, das innerhalb eines Komplexes vorauszusetzen ist.
- das bauliche Konzept: Symmetrie und Asymmetrie, Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten.
- Decor-Formen und Statuenausstattungen.
- Affordanzen und Nutzungsoptionen.

Die Einbindung in die umgebende Bebauung

Alle drei Gebäude[562] verfügten über einen zum Forum hin gelegenen, prominenten Haupteingang. Die Gestaltung und mit ihr das zugrundeliegende funktionale, ästhetische und semantische Konzept fielen jedoch verschieden aus. Das Chalcidicum der Basilica strukturierte und rhythmisierte den Zugang zum Bau – konnten doch sowohl seine Außentüren wie auch seine Innentüren verschlossen werden. Die prunkvolle Nischenfassade des Eumachia-Gebäudes war zu einem ‚Vorplatz‘ (Chalcidicum) hin inszeniert und mochte sogar als Bühne genutzt worden sein. Die Aedicula am Eingang zum Macellum teilte den Besucherstrom und vermittelte den Eintretenden ein Gefühl der Wertigkeit. Schon die Gestaltung des Haupteingangs forderte bestimmte Haltungen und Bewegungen ein.

Alle drei Gebäude verfügten darüber hinaus über weitere Zugänge. In der Basilica waren die in der Mitte der Langseiten platzierten Eingänge symmetrisch auf das Raumkonzept bezogen. Im Macellum korrespondierten die Nebeneingänge mit verschiedenen Funktionsbereichen, führte doch der Nordeingang auf die Verkaufs-Tholos, der Südeingang auf die Ostporticus mit den angrenzenden sakralen Bereichen. Die beiden unterschiedlichen Funktionen wurden in der Eingangsgestaltung jeweils mittelbar aufgegriffen. Beim Eumachia-Gebäude führte der Nebeneingang von der Via dell’Abbondanza in den Ostflügel der Kryptoporticus, wo man auf die Statue der Stifterin stieß. Diese zusätzlichen Eingänge eröffneten somit nicht nur neue ‚Perspektiven‘ auf die Gebäude, sondern ermöglichten ihre Vernetzung in den umgebenden Stadtraum. Dies war wichtig, weil alle drei Gebäude eine große Fläche okkupierten und zum Teil ältere Straßen blockierten. Entsprechend umtriebig muss man sich das Geschehen in den Innenräumen vorstellen.

Das bauliche Konzept: Symmetrie und Asymmetrie, Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten

In allen drei Gebäuden ergab sich die räumliche Wirkung wesentlich aus einer Spannung zwischen Symmetrie und Asymmetrie und den damit verbundenen Optionen, Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten zu einzelnen Raumteilen zu organisieren.

Bei der Basilica handelte es sich um einen einheitlichen, in sich klar rhythmisierten, symmetrisierten und hierarchisierten Bau, dessen Struktur sich beim Betreten sofort erschloss: Die

562 Alle drei entstanden über älterer Wohnbebauung. Unter dem Basilica-Paviment fand sich etwa ein Opus signinum, s. PPM VIII (1998) 1–23 s. v. VIII 1, 1, Basilica (V. Sampaolo) 10 Abb. 14. Die Basilica scheint zudem eine ältere Nord-Süd-Straßenachse überbaut zu haben, s. Osanna – Rescigno 2021, 5 f. mit Abb. 4.

symmetrisch organisierte Halle lag vor einem, das Tribunal war in der Achse des Gebäudes regelrecht inszeniert. Vor den Blicken verborgen waren allein die Neben- und Kellerräume des Tribunals. Insbesondere die Halle dürfte dadurch in hohem Maße als ein gemeinschaftlich-kollektiver Raum erfahren worden sein.

Im Macellum waren die einzelnen Gebäudebereiche beim Betreten zwar ebenfalls einsehbar, sie fügten sich jedoch nicht zu einem homogenen Ensemble. Mit Tholos, Tabernae, Kultbereichen und dem Fleischverkauf im südlichen Hof besaß der Komplex unterschiedliche Funktions- und Erlebnisbereiche: Das Macellum wurde als heterogenes Multifunktionsensemble erlebbar. Durch die architektonische Struktur – die Porticus und die symmetrische Raumanlage der Ostseite – wurden die einzelnen Bereiche in eine Beziehung zueinander gesetzt.

Das Gebäude der Eumachia besaß zwar eine symmetrische Struktur, diese erschloss sich beim Betreten aber nicht vollständig. Nahm man den Haupteingang, blickte man zunächst nur auf den zentralen Hof. Die zentrale Exedra wurde erst dann vollständig sichtbar, wenn man die Ostporticus erreicht hatte. Vor allem aber blieb die Kryptoporticus den Blicken entzogen, sodass man auch das Bildnis der Eumachia erst entdeckte, wenn man über die Kryptoporticus die Rückseite des Gebäudes erreicht hatte. Es handelt sich um ein Gebäude, dessen Besonderheiten sich Schritt für Schritt erschlossen. Die einzelnen Teilräume, insbesondere die Kryptoporticus, gewannen dadurch an Intimität.

Decor-Formen und Statuenausstattungen

Die jeweils sehr unterschiedliche Ausstattung der Gebäude muss die verschiedenartigen Erlebnisoptionen verstärkt haben. Zwar gehören sowohl Basilica als auch Macellum zu den ältesten Gebäuden am Forum. Während man dies der Basilica mit ihrer Tufffassade und ihrer Ausstattung im ersten Stil deutlich ansah, hat das Macellum im Zuge seiner mehrfachen Um- und Neugestaltungen ein gänzlich modernes Gesicht erhalten. Dies wurde schon an seiner Marmorfassade deutlich, im Inneren aber auch an den im vierten Stil ausgemalten Portiken und dem zumindest partiell mit Marmor ausgestatteten Sacellum im Zentrum der Ostseite. Die Eumachia-Halle war demgegenüber ein junges, erst in augusteischer Zeit konzipiertes Gebäude, das im Moment des Vulkanausbruchs zwei Generationen alt war und infolge der Erdbebenzerstörungen nur vorsichtig modernisiert wurde. Die Ausmalung der Portiken im dritten Stil wurde nicht erneuert, das klassizistische Erscheinungsbild blieb erhalten.

Die Ausstattung der Gebäude ging damit auf unterschiedliche Phasen zurück – und dies hatte Konsequenzen für die Decor-Wirkung und den Umgang mit Bildern. Im Fall der Basilica leistete der erste Stil eine großflächige Gliederung in horizontale Quader und vertikale Stützelemente, die das Bild einer geschlossenen Wand vorstellten. Die reiche Polychromie trat in den Dienst der Wandbelebung. Auf darstellerische Elemente wurde, dem Geschmack des ersten Stils entsprechend, ganz verzichtet. Dies wird dazu beigetragen haben, dass man den Raum als würdevoll und altehrwürdig erlebte. Im augusteischen Gebäude der Eumachia kam in großem Umfang Marmor zum Einsatz – das neue Material dieser Zeit. Die nur zum Teil verkleideten Rückwände der inneren Porticus sowie jene der Kryptoporticus wurden zum Träger von Malereien dritten Stils – doch verzichtete man auf ikonographisch dichte Bilder. Filigrane Kandelaber gliederten großflächige Paneele, die vor allem durch ihre Farbflächen wirkten. Dazu traten kleinteilige Motive in Beziehung: Tiervignetten und Stillleben in der Porticus, eine (vielleicht auch mehrere) Kultszene(n) in der Kryptoporticus. Die Verwendung hochwertiger Materialien in Kombination mit einem klassizistisch-filigranen Wanddesign mochte ein Gefühl von Erhabenheit erzeugt haben.

Besonders bilderreich fiel der Macellums-Komplex aus. Das im vierten Stil neu gestaltete Wanddesign diente dazu, unterschiedliche Gebäudebereiche zu differenzieren. Bilderreich waren die Portiken mit ihren Architekturprospekten, in die mythologische Paarbilder integriert waren, schlicht die Tabernae mit ihren Tiervignetten, verspielt der nördliche Hof (i) mit den Erotenbildern und Hof

(h) mit der Darstellung heiterer Wassersujets. Allein im Macellum wurden gemalte Bilder für das Design unterschiedlicher Erlebniswelten eingesetzt. Auf den Funktionskontext – den Verkauf von Lebensmitteln – nahmen in stilisiert-abstrakter Form nur die Stillleben in der Porticus sowie im Hof (h) Bezug.

In allen drei Komplexen erzeugten Statuenensembles eine soziopolitische Aufladung. In der Basilica lag die Aufmerksamkeit auf der zentral vor dem Tribunal platzierten Statue – vielleicht eine Augustus-Statue –, in der Eumachia-Halle besetzte die Statue der Concordia die zentrale Nische, vielleicht ebenfalls von Statuen des Kaiserhauses umgeben. In ihrer Achse, jedoch ohne Blickbeziehung, war die Statue der Stifterin Eumachia aufgestellt. Im Macellum war es wohl der Kaiser in Iuppitergestalt, der im zentralen Sacellum (g) verehrt wurde – gerahmt von Ehrenstatuen, mutmaßlich der Stifter. Auch wenn die Überlieferung lückenhaft ist, so scheint sich doch abzuzeichnen, dass mit Beginn der Kaiserzeit alle drei Komplexe auf eine oder mehrere Statuen des Kaiserhauses bezogen wurden. Privatleute, insbesondere die Stifterinnen und Stifter der Anlagen, setzten ihre eigenen Statuen dazu in Beziehung. Auffälligerweise handelte es sich dabei – wohl im Unterschied zu den Ehrungen am Forumsplatz[563] – auch um Statuen für Frauen[564]. Die an das Forum angrenzenden Gebäude dürfen somit als erweiterter und sozial differenzierter Repräsentationsraum gelten.

Affordanzen und Nutzungsoptionen

Alle drei Gebäude waren durch eine großzügige, zugleich weitläufige Architektur charakterisiert. Dabei zeichneten sie sich durch eine relative funktionale Unbestimmtheit aus. Besonders konkret wird diese Offenheit in den Portiken, die ein zentrales Kennzeichen aller drei Anlagen darstellen. In der Basilica ist es der Umgang im Innenraum, im Macellum die Peristylporticus, im Eumachia-Gebäude eine Peristyl- und eine Kryptoporticus. Tatsächlich nennt Martial unter den Räumen, die einen vergnüglichen Zeitvertreib ermöglichen, u. a. (öffentliche) Portiken[565]. Die Portiken verliehen den drei Gebäuden somit einen besonderen Verweilcharakter, der jedoch in jedem der Komplexe eine unterschiedliche Qualität annahm.

Die Basilica besaß einen Umgang im Inneren des Gebäudes, der den enorm hohen Architekturraum erfahrbar gemacht haben muss. Der altertümlich ausgestattete Prunkraum dürfte insbesondere bei kaltem, heißem oder regnerischem Wetter als Aufenthaltsraum genutzt worden sein.

Das Eumachia-Gebäude ermöglichte mit seiner doppelten Porticus unterschiedliche Nutzungsszenarien. In der inneren Marmorporticus blickte man auf den gepflasterten Hof mit seinen Tischen, Hermen und Statuen – hier wurde ein urbanes Peristyl erlebbar. Hatte man die Ostporticus erreicht, so erschloss sich der konzeptuelle Bezugspunkt der Anlage: die Statue der Concordia im Reigen weiterer Statuen (des Kaiserhauses?). In der überdachten Kryptoporticus hingegen sah man – vor den Blicken der anderen geschützt – durch Fenster auf den Hofbereich; das ‚Stadtperistyl' wurde als Ausblick inszeniert. Mit den beiden Portiken war das Eumachia-Gebäude für unterschiedliche Wetterverhältnisse und Konstellationen geeignet.

563 CIL X 792 wurde im Ostbereich des Forums gefunden und nennt einen Quintus Sallustius (Kockel – Flecker 2008, 294; Opdenhoff 2021, 47. 50. 113. 352. 353). CIL X 790 = ILS 6360 nennt *Gaius Cuspius G. f. Pansa*, wurde an der Westseite des Forumsplatzes gefunden (vor der Nische der Mensa ponderaria) und war dort höchstwahrscheinlich aufgestellt. Zu den Inschriften, deren Fundort nicht gesichert ist, deren Aufstellung jedoch an der Westseite des Forums rekonstruiert wird, gehören: CIL X 788 = ILS 6363b: Marcus Lucretius Decidianus Rufus; CIL X 789 = ILS 6363c: Marcus Lucretius Decidianus Rufus (postum); CIL X 791 = ILS 6360a: Gaius Cuspius Pansa. Ausführlicher dazu: Kockel 2005, 56–61; Kockel – Flecker 2008, 291–295.

564 Zur Präsenz von Frauen in den Gebäuden am Forum von Pompeji, s. Murer 2017, 26–31.

565 Mart. 5, 20, 1–10; vgl. Hartnett 2017, 47.

Im Fall des Macellums muss der Blick des Porticus-Besuchers von der zentralen Tholos angezogen worden sein, die sich im Zentrum eines geschäftigen Treibens befunden haben muss. Die Rückwände des hohen Porticus-Raums waren von warmen Farben, Rot und Gelb, dominiert. An ruhigeren Stunden des Tages mögen sie zum Verweilen und Betrachten der zahlreichen Bildelemente, auch der Mythenbilder eingeladen haben.

Räumliche Einbindung und Ausstattung schufen offenbar verschiedene Erlebnisoptionen: ein altertümliches Setting in der Basilica, einen repräsentativen Prunkbereich im Gebäude der Eumachia, einen besonders geschäftigen Kontext im Macellum. Die Graffiti in der Basilica bezeugen aber gerade die alltägliche Aneignung, und die – deutlich späteren – Bilder im Macellum reagieren auf eine solch alltägliche, geradezu ‚privat-intime' Haltung, indem sie Paarkonstellationen vorführen. Die Portiken boten ihren Nutzern zwar ein unterschiedlich gestaltetes Ambiente, in allen drei Fällen darf man aber voraussetzen, dass sie auch zum Schlendern und für einen alltäglichen Plausch aufgesucht wurden.

Darüber hinaus dürften sich an alle drei Komplexe stärker offiziöse Handlungen geknüpft haben, namentlich kommerzielle Aktivitäten und religiös-rituelle Handlungen. Auch diese Aktivitäten waren baulich unterschiedlich eingebettet und inszeniert.

Im Macellum wurde die kultische Praxis materiell konkret manifest. Es verfügte auf seiner Ostseite über einen Hof (i) mit Sacellum (k), auf das ein Altar bezogen war, sowie einen mutmaßlichen Kaiserkultraum – das Sacellum (g). Der offene Hof (i) war in das geschäftige Treiben des Gesamtkomplexes integriert: Das Opfern von Tieren und der Verkauf ihres Fleisches waren architektonisch eng aufeinander bezogen. Der Kultraum für das Kaiserhaus war hingegen durch eine Treppe über das Alltagsniveau herausgehoben. Das Gebäude der Eumachia war der Concordia Augusta und Pietas geweiht, im visuellen Zentrum der Anlage stand die Statue der Concordia[566]. Ein Altar fehlte hier zwar, Inschrift und Statue erzeugten jedoch einen sakralen Referenzrahmen. In der Basilica mochte das erhöhte sog. Tribunal auch sakrale Handlungen beherbergt haben, die aus dem geschäftigen Treiben der Halle selbst ausgegliedert, aber zugleich wie auf einer Bühne inszeniert waren. Ein religiöser Mittelpunkt – Altar bzw. Kultstatue – fehlte. Sakrale Handlungen müssen hier einen fluiden Charakter besessen haben, da sie einer materiellen bzw. formalen Konkretisierung entbehrten.

Auch die merkantil-ökonomische Nutzung war in den Gebäudearchitekturen in unterschiedlicher Weise vorgeprägt. Im Macellum standen mit Tholos, Tabernae und südlichem Hof (h) gleich mehrere Baueinheiten zur Verfügung, die für eine ökonomische Nutzung vorgesehen waren. In der Basilica und im Eumachia-Gebäude fehlten Verkaufsräume im engeren Sinn, sodass sich das merkantile Geschehen anders ausgenommen haben muss. Hier mag man an den Abschluss von Verträgen, auch an den Verkauf von ‚beweglichen Gütern' wie etwa Sklaven denken, der keine spezifischen Installationen voraussetzte.

Die unterschiedliche Ausstattung der Gebäude legte unterschiedliche Nutzungsszenarien nahe. Dass sich die Nutzer vom Angebotscharakter der Ausstattung – und ihren atmosphärischen Valenzen – jedoch nicht gar zu sehr leiten ließen, dokumentieren die Graffiti der Basilica: Die altehrwürde Ausstattung verhinderte nicht im mindesten, hier in offensiver Weise über Erotik und Sexualität zu kommunizieren.

566 CIL X 810. 811; Wallat 1997, 33; Van Andringa 2009, 53 f.

3. Heiligtümer: Sakrale Atmosphären

Die Atmosphäre der Heiligtümer ist durch ihre materielle Gestaltung ebenso wie durch sakrale Handlungsformen und sakral aufgeladene Erwartungshaltungen geprägt. Dabei resultiert bereits aus der urbanistischen und architektonischen Einbettung ein atmosphärischer Effekt, wie sich im Folgenden zeigen soll. Mit dem Apollo-Heiligtum (VII 7,32) wird sodann ein Fallbeispiel untersucht, an dem sich Gestaltungsformen exemplifizieren lassen, die für die Ausprägung einer sakralen Atmosphäre entscheidend sind. Davon ausgehend werden Gestaltungsstrategien und atmosphärische Effekte für die pompejanischen Heiligtümer vergleichend betrachtet.

3.1 Topographische Lage und architektonische Einbettung

Heiligtümer entfalteten ihre atmosphärische Wirkung in Bezug auf den Ort, an dem sie im Stadtgefüge platziert sind. Besonderes Gewicht erhielt die Gestaltung des Übergangs zwischen Heiligtum und umgebendem urbanem Raum. Alle Heiligtümer, die das Stadtbild bis zur Zerstörung im Jahr 79 n. Chr. prägten, lagen im Südwesten der Stadt **(Abb. 119)**[567]. Hier befanden sich auch die meisten öffentlichen Gebäude, sodass dieses Stadtareal als besonders urban wahrgenommen worden sein dürfte. Die Heiligtümer werden ihrerseits zu einer solchen atmosphärischen Aufladung beigetragen haben.

Gleich mehrere Heiligtümer lagen am Forum. Dies gilt für das Kapitol (VII 8,1), das Apollo-Heiligtum (VII 7,32) sowie für die auf das Kaiserhaus bezogenen Kultanlagen auf der Ostseite des Platzes: den sog. Tempel des Genius Augusti (Augusteum) (VII 9,2)[568] sowie das sog. Laren-

567 D'Alessio 2009, 249. Für zwei einzelne archaische Säulen, die in späteren Häusern verbaut wurden, und zwar im Bereich der Casa della Colonna Etrusca (VI 5,17.18) sowie der Casa di Orfeo (VI 14,20), vermutet D'Alessio (2016, 121–123), dass sie mit älteren archaischen Heiligtümern in diesem Bereich in Verbindung zu bringen seien. Über das ursprüngliche Setting lassen sich jedoch keine Aussagen treffen.

568 Die Identifikation des Kultes bindet in den größeren Kontext des Kaiserkultes im römischen Westen ein. Vielfach zitierter Ausgangspunkt ist Cassius Dio (51, 20, 6–8), der überliefert, Augustus habe in Rom keinen Kult für sich zugelassen; vgl. Alföldy 1991, 303 Anm. 34; kritisch zur Quelle allerdings bereits Hänlein-Schäfer 1985, 17 f.; ausführlich diskutiert bei Fishwick 1995, 17–38; Gradel 2002, 73–77. Zuletzt argumentiert Antoniou (2018, 24–36), Augustus habe zwar keine Kulte genehmigt, diese seien jedoch in Italien ohne offizielle Anfrage beim Kaiser entstanden. Vor diesem Hintergrund ist der pompejanische Befund immer wieder neu in die Argumentation eingebunden worden. Für Taylor (1931, 216 f.) war der Tempel der zentrale Beleg für den Kult des Genius Augusti in Italien. Sie gründet ihre Argumentation darauf, dass sie die Altar-Ikonographie auf den Genius bezieht. Suess (2007, 24–29) allerdings hat nicht nur die ikonographische Deutung des Altars kritisch hinterfragt, sondern die Existenz eines Kults für den Genius Augusti in augusteischer Zeit überhaupt in Frage gestellt. Eine wichtige Rolle für die Verbindung mit dem Genius-Kult spielte weiterhin die Stiftungsinschrift der Mamia (CIL X 816): *M[a]mia P(ublia) F(ilia) sacerdos public(a) geni[o Aug(usti) s]olo et pec[unia sua]*. Allerdings wurde ihre Zugehörigkeit zum fraglichen Baukomplex kritisch diskutiert. Vor allem aber stellte Gradel (1992; 2002, 80–84) in Frage, dass die Ergänzung der Inschrift korrekt sei. Aus historischen Gründen und mit Blick auf die Inschriftenlänge, die nicht mit dem Hofeingang korrespondiert, ergänzt er sie zu einer Weihung für den Genius Coloniae: *M[a]mia P(ublia) F(ilia) sacerdos public(a) geni[o coloniae s]olo et pec[unia sua]*; Fishwick (1995, 26–30) will den Genius als weiblich verstanden wissen, als Venus Pompeiana. Eine Zuweisung zum nördlich anschließenden sog. Laren-Heiligtum kommt allerdings aus chronologischen Gründen nicht in Frage (Dobbins 1994; 1996, 102). Allerdings könnte die Inschrift auch mit anderen Kultfoci, etwa im Macellum, in Verbindung zu bringen sein (Van Andringa 2009, 52). Ein entscheidendes Monument für die Identifikation des pompejanischen Tempels ist damit sein Altar (s. u.). Gradel (2002, 92–94) bringt die Ikonographie auf der Basis eines Vergleichs mit einem Altar in Abellinum hingegen zu Recht mit einem Augustus-Kult in Verbindung. Die Corona civica zwischen Lorbeerbäumen und den Ehrenschild darf man tatsächlich mit einer Plausibilität auf Augustus beziehen. Van Andringa (2009, 59) vermutet, dass hier zunächst Augustus, nach dessen Tod dann der divinisierte Augustus verehrt worden sei. Für die Existenz eines Augustus-Kults sprechen zwei in Pompeji belegte Augustus-Priester. M. Holconius Rufus ist in zwei frühen Inschriften bezeugt als *Augusti sacerdos, flamen Caesaris Augusti* (CIL X 837. 947) und in zwei späteren als *Augusti Caesaris sacerdos* und *flamen Augusti* (CIL X 830. 838). Sein Sohn M. Holconius Celer war *sacerdos Divi Augusti* (CIL X 840: *Augusti sacerdos*; CIL X 945. 946: *sacerdos Divi Aug.*). Eine systematische Zusammenstellung der Belege

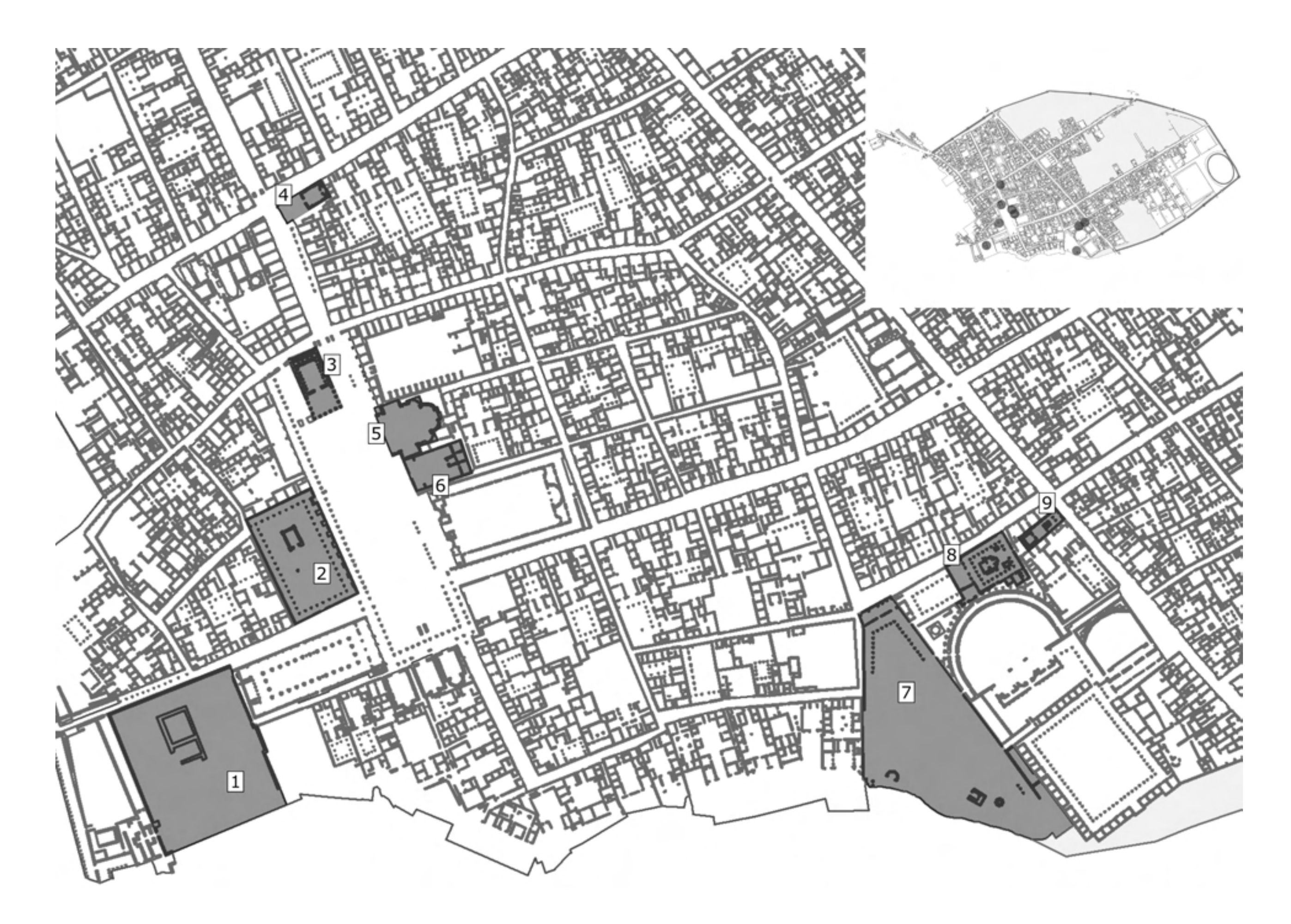


Abb. 119: Heiligtümer, Kartierung: 1) Venus-Heiligtum, 2) Apollo-Heiligtum, 3) Kapitol, 4) Fortuna-Tempel 5) sog. Laren-Heiligtum, 6) sog. Tempel des Genius Augusti, 7) Foro Triangolare mit Tempio Dorico, 8) Isis-Tempel, 9) Aesculap-Tempel

Heiligtum (VII 9,3)[569]. Zum erweiterten Forumsraum zählte auch der in augusteischer Zeit errichtete Fortuna-Tempel (VII 4,1) an der Kreuzung von Via di Nola und Via del Foro[570]. Am südlichen Stadtrand befanden sich der archaische Tempio Dorico (VIII 7,30), wohl Minerva und Hercules geweiht, sowie das auf monumentalen Terrassen errichtete augusteische Venus-Heiligtum (VIII 1,3–5)[571]. Beide Heiligtümer boten einen attraktiven Blick in die Landschaft, das Venus-Heiligtum thronte mutmaßlich direkt über dem Hafen[572]. Unterschiedlich fiel jedoch das Verhältnis zum umgebenden Stadtraum aus. Das Venus-Heiligtum lag unmittelbar an der Porta Marina und war über die Via Marina zugänglich, zugleich war es nur wenige Schritte vom Forum entfernt. Das Areal des Tempio Dorico hingegen befand sich zwar am Schnittpunkt dreier Straßen und schloss unmittelbar an den Theaterkomplex an, es dürfte sogar als prominenter Eingang zum Theater fungiert haben; dennoch lag es in Bezug auf die großen Straßenachsen eher im Abseits[573]. Auch die im 2. oder 1. Jh. v. Chr.

für den Augustus-Kult in Italien jüngst bei Antoniou 2018. Der Altar wurde augusteisch, aber auch tiberisch datiert. Van Andringa (2009) votiert für eine tiberische Datierung und bringt ihn mit einer Neuausrichtung des Kults auf den nunmehr vergöttlichten Kaiser in Verbindung. Dobbins (1992) will zwei Bearbeitungsphasen des Altars erkennen und korreliert diese mit der von ihm postulierten Baugeschichte (augusteisch/nach dem Erdbeben).

569 Zum Bezug auf das Kaiserhaus, s. Mau 1896a, 300; Zanker 1988, 28; Dobbins 1996; Van Andringa 2009, 59–70; 2014, 108. Letzterer bringt mit dem Altar Knochen von Vierbeinern in Verbindung, die hinter dem Heiligtum ergraben wurden (Sogliano 1899, 388–392); kritisch zuletzt Antoniou 2018, 56, allerdings ohne Gegenvorschlag.

570 CIL X 824; ausführlich zur augusteischen Datierung, s. Van Andringa 2009, 56 f.; 2011; 2012a; Wolf 2009, 309.

571 Zu den Kultinhabern, s. etwa D'Alessio 1999, 37 f.; 2009, 24. 32–34; 2016, 150 f.; Osanna 2015, 75; 2019, 181 f.; zur Datierung, s. u.

572 Curti 2005; 2007.

573 Siehe etwa die Access Analysis von Kaiser 2011, 84 f. Karte 3.4.

hinzugekommenen Tempel für Gottheiten aus dem Osten – Aesculap (VIII 7,25)[574] und Isis (VIII 7,28)[575] – unterschieden sich in ihrer urbanistischen Einbindung. Der Aesculap-Tempel war direkt von der Via Stabiana aus zugänglich, während sich der benachbarte Isis-Tempel auf eine etwas abgelegenere Nebenstraße öffnete, dafür jedoch mit der Cavea des Theaters (VIII 7,20–21) verbunden war. Ein ritueller Zusammenhang der beiden Gebäude ist daher wahrscheinlich[576]. Für alle Heiligtümer gilt, dass von der Lage im Stadtraum die Belebtheit, die funktionale Einbettung und der visuelle Rahmen abhingen, die allesamt auf die Atmosphäre einwirkten.

Nicht weniger entscheidend war das Verhältnis von Heiligtum und umgebendem Raum. Mit Ausnahme des Tempio Dorico sind die pompejanischen Tempel an den Achsen orientiert, die durch Straßen bzw. den Forumsplatz vorgegeben wurden[577] – d. h. sie sind unmittelbar auf das urbane Gefüge bezogen. Dabei konnte der Übergang vom öffentlichen Raum zum Heiligtum jedoch architektonisch sehr unterschiedlich gestaltet sein.

So wurden die vier Heiligtümer am Forum trotz ihrer vergleichbaren topographischen Lage ganz unterschiedlich zum Platz hin inszeniert. Dabei konnte sich das Verhältnis von Tempel und Platzanlage im Laufe der Zeit wandeln, wie sich am altehrwürdigen Apollo-Heiligtum zeigt. Der archaische Tempel hatte inmitten einer eher ländlichen Bebauung gelegen, sich aber wohl bereits an einer frühen Nord-Süd gerichteten Straße orientiert[578]. Auf seiner Ostseite dürfte sich der offene Forumsplatz befunden haben. Spätestens seit dem 3. Jh. v. Chr. existierten an den Langseiten des Platzes Tabernae, d. h. auch zwischen Platz und Tempel[579]. Der Neubau des späteren 2. Jhs. v. Chr. integrierte den älteren Baukörper und behielt damit auch seine Orientierung bei[580]. Als (gleichzeitig oder wenig später) im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. der Iuppiter-Tempel (VII 8,1) errichtet wurde, definierte man das räumliche Verhältnis von Apollo-Tempel und Platz neu. Die dem Tempel im Osten vorgelagerten Tabernae wichen einer Stoa-Porticus. Ihre Rückwand bildete die Umfassungsmauer des Apollo-Tempels, der in diesem Zuge wohl seine einfassende Porticus erhielt (Abb. 110)[581].

---

574 Mit einer Datierung des ersten Baus in das 3. oder frühe 2. Jh. v. Chr. (wegen der Altarform), etwa Marcattili 2006, 15. 25; Barnabei 2007, 66. Mit einer Datierung in das 2. Jh. v. Chr. Russo (1991, 63 f.), Wolf (2009, 290) und Kosmopoulos (2021, 344), die dafür die Kapitellformen geltend machen. Russo und Wolf weisen eine Erneuerung der Tempelcella in das beginnende 1. Jh. v. Chr. bzw. in die Zeit nach 80 v. Chr. Die Verbindung mit der Inschrift (Vetter 1953, 47–49 Nr. 8), die auf ein Sacellum des Zeus Melichios verweist, ist wenig plausibel – die Inschrift wurde in der Porta Stabia verbaut gefunden. Plausibler ist der Kult im Heiligtum vom Fondo Ionizzo zu lokalisieren, wo Ceres verehrt wurde; vgl. Pesando – Guidobaldi 2006, 66 f.; ausführlich D'Alessio 2009, 62 f. 65–67; an einer Verkehrsachse gelegen kann das Aesculap-Heiligtum aber wohl kaum als liminal bezeichnet werden (so D'Alessio 2016, 155).

575 Üblicherweise in das 2. Jh. oder beginnende 1. Jh. v. Chr. datiert, s. Varone 1989, 226–231; Zevi 1994, 38; Barnabei 2007, 59 f.; Moormann 2007, 137 („around 100 BC"); Swetnam-Burland 2015, 106. Allerdings konnten jüngste stratigraphische Grabungen keine Kultaktivität für diesen frühen Horizont sichern. Sicher mit dem Kult zu verbindende Funde gehören in das mittlere 1. Jh. v. Chr. (D'Esposito et al. 2021, 58–60).

576 Beaurin 2013, 78; Gasparini 2013, bes. 192.

577 So bereits Overbeck – Mau 1884, 84.

578 Zu den frühen Befunden im Bereich des Forums resümierend Ball – Dobbins 2013, 467–469; Osanna – Rescigno 2021, 3–7.

579 D'Alessio 2009, 13 f. Abb. 14; Rescigno 2016, 40; Osanna – Resigno 2021, 12 f. (mit einer Datierung der Tabernae in das 3. Jh. v. Chr.).

580 Mau 1908, 77.

581 So bereits De Caro 1991, 32. Die Datierung der Porticus ist umstritten. Die östliche Außenwand mit ihrer Nischenstruktur und die Tempel-Porticus sind, da sie in einer Fluchtbeziehung stehen, sicher gleichzeitig (Cooper – Dobbins 2015). Für eine frühe Datierung beider Elemente spricht, dass die beiden südlichen Tuffpfeiler der östlichen Außenwand hinsichtlich des Materials und der Ausrichtung klar mit der Basilica korrespondieren und damit eine frühe Bauphase anzeigen, vgl. Cooper – Dobbins 2015, 4. Es ist damit ausgesprochen plausibel, dass schon in der frühen Phase Außenwand und Porticus weiter nach Norden geführt wurden. Der Wechsel im Mauerwerk mag eine nachträgliche Restaurierung, eher aber noch eine konstruktive Notwendigkeit anzeigen, werden die Pfeiler doch immer mächtiger (anders Cooper und Dobbins [2015], die davon ausgehen, dass die Außenwand nach wenigen Metern aussetzte). Für eine frühe Datierung sprechen insbesondere oskische Steinmetzzeichen auf den Geisonblöcken der Porti-

Diese Umfassungsmauer/Scherwand der Ostseite besaß massive Pfeiler, deren Stärke nach Norden zunahm, um den Unterschied zwischen Platz- und Heiligtumsorientierung auszugleichen[582]. Fortan war das Heiligtum als ein in sich abgeschlossener Bezirk erfahrbar (Hof: 54,5 × 31,5 m[583]), der aber zunächst noch in den Platz- und Straßenraum eingebunden war. Der Fußgängerverkehr der Nord-Süd-Achse (Vico del Gallo) dürfte durch die Westporticus geleitet worden sein[584], während Durchgänge in der Rückwand der Ostporticus den Übergang zum Forum gewährleisteten. Auf der Nordseite des Heiligtums führte vom Tempelhof ein schmaler Korridor in einen (merkantil genutzten?) Hofbereich, der zwischen Vico del Gallo und Forum vermittelte[585]. Eine Porticus aus Nocera-Tuff auf seiner Südseite (L: 28 m) zeigt eine aufwendige Gestaltung an. Vielleicht schon im beginnenden 1. Jh. v. Chr. wurde die Ostseite partiell geschlossen. Die südlichen Pfeilerjoche wurden zugemauert, die nördlichen durch halbhohe Schranken geschlossen, sodass der Zugang zum Forum auf einen Türdurchgang im nördlichsten Joch beschränkt wurde[586]. Damit blieb zwar eine kultisch-rituelle

---

cus, s. Guzzo – Pesando 2002, 118 f.; Wolf 2009, 286 f. Mit einer vorkolonialen Datierung der Kapitelle, s. Torelli – Zevi 2020, 68. Besonders relevant für die Heiligtumschronologie ist die Stratigraphie, die bei Grabungen im Bereich der Forums-Westporticus erschlossen wurde. Votivdepots zeugen davon, dass sich das Apollo-Heiligtum ursprünglich in diesen Bereich ausdehnte. Die Funde dieser Depots reichen bis in das 2. Jh. v. Chr. und reißen dann ab. Sie geben damit einen Terminus ad quem bzw. post quem für die Errichtung der Porticus. Zur mittelrepublikanischen Phase, s. jüngst Rescigno (2016, 46 f.), der ältere Grabungsergebnisse (Maiuri, Dobbins) und jüngste Grabungen zusammenführt; vgl. Osanna 2019, 183 f.; Osanna et al. 2021. Als zusätzliches Argument für eine frühe Datierung wurde auf die Votiv-Basis des Mummius verwiesen, die in der Südporticus aufgestellt ist. Der Korinth-Sieger wurde sogar als Stifter der Porticus angesprochen, s. etwa Martelli 2005; Pesando 2006, 233; Moormann 2011, 84. Allerdings haben Ball und Dobbins (2013, 487 f.) zu Recht darauf hingewiesen, dass man eher voraussetzen muss, dass sich die Basis nicht an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort befindet, nicht zuletzt mag sie seit der Kaiserzeit die Statue der Venus getragen haben. Die bei Dobbins – Ball (2005, 61) sowie Ball – Dobbins (2017, 476) vorgenommene augusteische Datierung der Porticus, die sie aus der augusteischen Stiftungsinschrift (s. u.) sowie aus ihren Schnitten im Nordosten außerhalb des Heiligtums ableiten, ist jedoch problematisch. Jüngst (Ball – Dobbins 2017, 472 f.) wiederholten sie diese Datierung unter Verweis auf die von Archer Martin erarbeitete Keramikchronologie, ohne allerdings auf die zahlreichen Gegenargumente einzugehen. Zur hier vorgeschlagenen Bausequenz, mit neuen stratigraphischen Daten, s. Osanna – Rescigno 2021, 13 f.

582 Overbeck – Mau 1884, 63: „Die südlichsten, dünnsten Pfeiler bestanden ganz aus Quadern grauen Tuffes, während die anderen nur auf der dem Forum zugewandten Seite mit solchen Quadern bekleidet wurden, im übrigen aber aus Kalkstein bestanden. Der nördlichste aber dieser Pfeiler ist nicht massiv, sondern gegen das Forum zu ausgehöhlt, so dass er hier eine Nische bildet […].“

583 Maße bei Mau 1908, 77.

584 Mau 1908, 80 f.: „Der seltsame Straßenzug an der Nordwestecke, die schräge Linie, mit der hier die kleine Säulenhalle abschließt, der ganz schmale unzugängliche Raum zwischen dem Tempelhof und den westlich anliegenden Häusern: alles dies kann nicht auf ursprüngliche Anlage, sondern nur auf nachträgliche Veränderungen zurückgehen und wird erst verständlich durch die Beobachtung, dass in einer früheren Zeit die von Norden kommende Straße fortgesetzt wurde durch die westliche Säulenhalle des Tempelhofes, welcher damals an beiden Enden offen und ein öffentlicher Durchgang war, auf den die anliegenden Häuser Fenster, vielleicht auch Thüren hatten. Erst um 10 v. Chr. erkaufte die Stadt von den Anwohnern um 3000 Sesterzen das Recht, vor ihren Häusern und Fenstern eine Mauer zu erbauen (*ius luminum opstruendorum*) [Mau rekurriert hier auf die Inschrift CIL X 787]; so entstand jener unzugängliche Zwischenraum […]. Ohne Zweifel wurde damals auch der Säulengang an beiden Enden geschlossen und hörte auf, ein öffentlicher Durchgang zu sein.“ Dobbins et al. (1998) haben indes die gesamte Porticusanlage in augusteische Zeit datieren wollen – ein Vorschlag, der sich mit den stratigraphischen Daten der Ostseite nicht verträgt; Newsome (2009, bes. 124–126) legt die Dobbins-Chronologie einer Space Syntax Analysis zugrunde (in der Kartierung scheint es allerdings so, als ob er die umgebende Porticus doch bereits früher ansetzt).

585 Overbeck – Mau 1884, 63; erneut Gianella 2016, 58 f.

586 Ursprünglich dehnte sich der Tempelbezirk weiter nach Osten in den Bereich unter der Forums-Ostporticus aus, s. Arthur 1986, 34 f. Das Fundmaterial gehört laut De Caro (1986, 18) in das 3. und 2. Jh. v. Chr., sodass er eine Versiegelung im Zuge der Neugestaltung des Heiligtums im 2. Jh. v. Chr. annimmt. Mit der Anlage der Heiligtums-Porticus im 2. Jh. v. Chr. könnten die Pfeilerinterkolumnien der östlichen Porticus-Außenwand ursprünglich noch geöffnet gewesen sein. Nachträglich wurden die südlichen Joche in Opus incertum geschlossen. Da jedoch nur die nördlichen Durchgänge Schwellen besitzen, vermutet Wolf (2009, 283), dass die südlichen Joche nie als eigentliche Durchgangssituationen konzipiert waren; die Schließung wäre dann schlicht im Bauvorgang später. Lauter (1979, 427 Anm. 112) plädierte aufgrund der Mauertechnik für eine Schließung in samnitischer Zeit, Arthur (1986, 41) für eine Datierung

Verbindung zwischen Forum und Apollo-Tempel gewährleistet, fanden die *ludi Apollinares* mit ihren Prozessionen, Stierkämpfen und musikalischen Darbietungen doch *in foro* statt[587]. Durch die Verschließung der südlichen Zugänge wurde der Blick vom Forum in das Heiligtum jedoch weitgehend blockiert. Durch die nördlichen Joche blickte man auf die geschlossene östliche Außenwand der Cella, nur das südlichste gewährte einen Blick in den Tempelhof. Wir sehen, wie in diesem Fall Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten neu geregelt wurden. Mitte des 1. Jhs. v. Chr. veränderte sich auch die Situation auf der Nordseite des Heiligtums. An die Stelle eines offenen Durchgangsbereichs mit flankierender Porticus trat ein nach außen abgeschlossenes Gebäude mit zentralem Hof, das vom Forum wie auch vom Apollo-Heiligtum über einen Korridor zugänglich war und funktional vielleicht sogar mit dem Forum in Verbindung stand[588]. Auch hier ist folglich der Durchgangscharakter zurückgenommen worden. Eine weitere Veränderung fällt in augusteische Zeit, als die westliche Temenos-Mauer neu errichtet und mutmaßlich in diesem Zuge die Westporticus geschlossen wurde[589]. Spätestens jetzt dürfte das Heiligtum noch einmal an Intimität gewonnen haben. Im späteren 1. Jh. n. Chr. brachte die Stuckierung der Südfront dieses Konzept der Abgeschlossenheit auf eine visuelle Formel. Im vierten Stil wurde eine geschlossene weiße Quaderwand in Stuck imitiert, wobei die Quader in Ritzung angegeben wurden **(Abb.** 51. **120)**[590]. Man greift hier folglich einen sich über viele Jahrhunderte erstreckenden Prozess der sukzessiven Abschließung des Heiligtums. Diese hatte erhebliche Konsequenzen für das kultische Handeln, die decorative Gestaltung und damit auch für das atmosphärische Erleben.

Mit der Errichtung des zunächst eincelligen Iuppiter-Tempels erhielt das Forum im späteren 2. Jh. v. Chr. einen dominanten Haupttempel **(Abb. 121)**[591]. Auch hier unterlag das Verhältnis von Tempel und Forum im Laufe der Zeit einer Neudefinition – und zwar materiell wie rituell. Zunächst befand sich der Altar (4,4 × 6,6 m) des spätrepublikanischen Tempels auf dem Forumsplatz vor dem Tempel[592]. Einige Jahrzehnte später, vielleicht nach Einrichtung der Kolonie, erhielt der Innenraum ein dreicelliges Kultbildpodium[593] und eine zentrale Fronttreppe, die weit auf den Platz ausgriff,

---

in die Zeit nach der Koloniegründung. De Caro (1986, 25) vermutet hingegen, dass die südlichen Interkolumnien erst im Zuge der umfassenden neronischen Restaurierungsarbeiten geschlossen wurden. D'Alessio (2009, 20) datiert die Schwellen (ohne Angabe von Gründen) in das mittlere 1. Jh. n. Chr. Für die nördlichen Interkolumnien nehmen Overbeck und Mau (1884, 98) an, dass sie durch eine niedrige Brüstungsmauer verschlossen wurden. Der Plastico di Pompei zeigt alle Durchgänge geschlossen; s. Malfitana et al. 2020, 228.

587 In augusteischer Zeit ausgerichtet von A. Clodius Flaccus. Seine Grabinschrift nennt Details – CIL X 1074d = ILS 5053,4; s. Cooley – Cooley 2004, 48; Barnabei 2007, 14; Van Andringa (2009, 114–117) vermutet (hypothetisch), dass die Durchgänge außerhalb der Festzeiten verschlossen geblieben seien; weiterhin: Gregori – Nonnis 2016, 246 f.; Rescigno 2016, 61; Lienhard 2017, 508. 526.

588 Gianella 2016, 60 f.

589 CIL X 787; s. dazu Mau 1908, 80 f.

590 Zum Folgenden allgemein PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) bes. 289 Abb. 3.

591 Eine ausführliche Untersuchung der Tempelwirkung im 2. Jh. v. Chr. aus verschiedenen Betrachterperspektiven – vom Platz aus, aus größerer Nähe sowie in der Cella – bei Kleineberg (im Druck).

592 Maiuri [1942] 1973a, 115 f.; D'Alessio 2009, 51 f. Abb. 64; Wolf 2009, 302 f.; Lippolis 2016, 133; Lienhard 2017, 498. Die in das 4./3. Jh. v. Chr. datierenden *favissae* südlich des Altars verdeutlichen, dass der Nordbereich des Forums bereits früh eine sakrale Funktion besaß; s. Maiuri [1942] 1973a, 116–119; D'Alessio 2009, 47–50.

593 Lippolis 2016, 129–132; zu den Decor-Elementen, s. bes. PPM VII (1997) 305–311 s. v. VII 8, 1, Tempio di Giove (V. Sampaolo) 309 Abb. 7. Crawley Quinn und Andrew Wilson (2013, 138–140) negieren die Identifikation dieses Tempels als Capitolium, da er die von ihnen definierten Kriterien nicht erfüllt: (1) eine Bauinschrift, die den Bau als Kapitol benennt; (2) eine Bauinschrift, die belegt, dass ein Bau mindestens zwei Gottheiten einer kapitolinischen Trias geweiht war; (3) Kultstatuen mindestens zweier Gottheiten einer kapitolinischen Trias, die zweifelsfrei dem Bau zuweisbar sind (Crawley Quinn – Wilson 2013, 133). Diese Kriterien sind nicht nur sehr eng gesteckt, vor allem lässt sich diskutieren, ob wir es hier nicht doch mit mehreren Kultstatuen zu tun haben; Lauter (1979) hatte sich ausgehend von den Decor-Formen des Podiums für eine Frühdatierung des Umbaus noch in die Zeit vor 80 v. Chr. ausgesprochen, so jüngst erneut Kleineberg (im Druck) mit Forschungsgeschichte. Ich folge hier der späteren Datierung nach 80 v. Chr., die von den jüngeren Forschungen zum Kapitol bestätigt wird (Lippolis 2016).



Abb. 120: Apollo-Tempel, südlicher Haupteingang



Abb. 121: Kapitol, Frontansicht

bevor in augusteischer Zeit der Altar auf dem Platz aufgegeben wurde. Nun entstand im Zentrum der Fronttreppe eine Plattform für den neuen, nunmehr (aufgrund des zur Verfügung stehenden Platzes) deutlich kleineren Altar (vgl. Abb. 148)[594]. Der Zugang zum Tempel war dadurch nur noch über zwei kleine seitliche Treppchen möglich, welche die Altarplattform flankierten[595]. Der Kult war jetzt nicht mehr in den Forumsplatz integriert, sondern auf das Tempelpodium gehoben. Und hier vollzog der Priester das Opfer mutmaßlich nicht mit dem Gesicht zum Tempel, sondern zum Tempelvorplatz[596]. Das Opferritual war dadurch auf den städtischen Platz und das städtische Publikum bezogen.

Noch einmal anders fällt die räumliche Einbindung bei den beiden in der beginnenden Kaiserzeit errichteten Kultanlagen auf der Forums-Ostseite aus – dem sog. Tempel des Genius Augusti und dem sog. Laren-Heiligtum, das im Bauvorgang später, aber vielleicht noch vor dem Erdbeben entstanden ist (Abb. 78)[597]. Der sog. Tempel des Genius Augusti lag hinter einer hohen Fassadenmauer

594 Coarelli 2000, 95 f.
595 Der ältere Altar wurde mutmaßlich abgetragen, die Reste verschwanden unter dem neuen augusteischen Forumspflaster; allerdings fehlt exakt im Altarbereich das spätere, augusteische Pflaster, sodass zur Phasenfolge keine exakten Aussagen möglich sind; s. Lippolis 2016, 120. 133.
596 Angedeutet bei D'Alessio 2009, 53.
597 In der Baufolge ist das sog. Laren-Heiligtum nach dem Macellum und nach dem sog. Tempel des Genius Augusti entstanden. Für eine vorerdbebenzeitliche Datierung spricht, dass sich in der südwestlichen Fassadenecke der Rest einer Stuckdekoration im dritten Stil (!) erhalten hat. Damit wäre ein Anhaltspunkt für eine deutlich vorerdbebenzeitliche Entstehung des Komplexes gegeben (Mau 1879, 256; Wallat 1997, 276; Wolf 2009, 317. 319); nacherdbebenzeitlich aber Mau (1892b, 3 f.) und Dobbins (1994, 686 f.; 1996, 103–110) mit Hinweis auf die einheitliche Baustruktur



Abb. 122: Sog. Tempel des Genius Augusti, Fassadenmauer



Abb. 123: Rankenfries, evtl. mit dem sog. Heiligtum des Genius Augusti zu verbinden

(Abb. 122)[598], doch kündete ein prunkvoller Rankenfries, der vermutlich diesen Türdurchgang (und nicht jenen der Eumachia) einfasste, von der Bedeutung des Heiligtums **(Abb. 123)**[599]. Im Rankenfries verbinden sich vegetabil-ornamentale Formen mit einem immensen Detailreichtum, bevölkern den Fries doch eine Vielzahl kleiner Vögel, Schlangen, Schnecken, Mäuse und Schmetterlinge. Mit der strengen Fassade kontrastierten am Eingang, dem Ort des Übergangs in den sakralen Raum, besonders reiche Ornamente. Die aufwendige Türrahmung gibt aber auch Anlass zur Überlegung, ob man am Forum und in den angrenzenden Gebäuden nicht mit sehr viel mehr Prunk dieser Art wird rechnen müssen, der nach dem Erdbeben spoliiert wurde.

Mit dem benachbarten sog. Laren-Heiligtum ergab sich ein deutlicher Kontrast. Es öffnete sich auf ganzer Front über eine Säulen- oder Pfeilerstellung auf den Forumsplatz **(Abb. 124)** und wurde so als ein an das Forum angegliederter, unüberdachter Annex-Hof wahrnehmbar. Dennoch war es in seiner Gestaltung ganz auf den Innenraum bezogen – mit dem mittigen Altar und der zentralen Apsis mit Kultstatue, welche die sakrale Funktion des Komplexes unterstrichen.

Auch abseits des Forums treffen wir ganz unterschiedliche Modi der stadträumlichen Inszenierung von Heiligtümern an. Der prostyle korinthische Pseudoperipteros der Fortuna (VII 4,1) öffnete sich ohne eine einfassende Hofanlage direkt auf den Straßenraum **(Abb. 125)**. Sein hohes Podium flankierte die Via di Nola, während seine Front auf die Via del Foro ausgerichtet war. Dabei griffen seine

---

und den ungewöhnlichen Entwurf. Wallat (1997, 276) macht auf ein weiteres relevantes Detail aufmerksam, nämlich „daß Rauhputzschichten der Fassade des Sacellums [scil. Laren-Heiligtum] auch auf die Fassade des Tiberius-Tempels [scil. Genius Augusti] übergehen. Beide Gebäude erhielten also gleichzeitig ihre Marmorverkleidung, obwohl sie nicht gleichzeitig entstanden sein können". Dies spricht m. E. dafür, dass man von einem vorerdbebenzeitlichen (verputzten) Bau ausgehen könnte, der dann nach dem Erdbeben eine neue Marmorverkleidung erhielt.

598 Wallat (1997, 108–110. 275) mit frühkaiserzeitlicher Datierung der Fassade, für die er allerdings zuerst eine Verstuckung annimmt, bevor sie mit Marmor verkleidet worden sei – und zwar gleichzeitig mit dem sog. Laren-Heiligtum (Wallat 1997, 285). Mir scheint eine nacherdbebenzeitliche Datierung der Marmorverkleidungen plausibler als die von Wallat angenommene vorerdbebenzeitliche. Bei Wallat ebenfalls frühkaiserzeitlich datiert sind Vorhalle und Cella; die nördliche Temenos-Mauer mit Rauputz weist er einer nacherdbebenzeitlichen Restaurierungsphase zu; Torelli (1998, 247) bringt die bei Maiuri (1942, 44) erwähnten Vorgängerstrukturen mit einer ersten Einfassung in Verbindung; bei Dobbins (1994, 686–688) nacherdbebenzeitlich.

599 So plausibel Wallat 1995, 363–368; 1997, 248–254 Taf. 20–24 Abb. 36. 38–46; Taf. 136 Abb. 281; ihm folgend Kellum 2021, 75 f.; anders (der Eumachia-Fassade zuordnend): Mathea-Förtsch 1999, Beil. 12; Heinrich 2002, 50 f.



Abb. 124: Sog. Laren-Heiligtum, auf ganzer Front auf das Forum geöffnet



Abb. 125: Fortuna-Tempel

Fronttreppe und mit ihr der Altar in den öffentlichen Straßenraum ein; die Via del Foro wurde zum Vorplatz des Tempels[600]. Allerdings regulierte ein Gitter den Zugang zum Altar[601]. Wieder dürfen wir aufgrund der räumlichen Disposition annehmen, dass das Opfer wie beim umgestalteten Kapitol mit dem Rücken zum Tempel und mit Blick in den Straßenraum vollzogen wurde.

Ganz im Gegensatz dazu lagen die großen, zur Landschaft hin geöffneten Heiligtümer – Tempio Dorico und Venus-Tempel – hinter hohen Umfassungsmauern. Während der Zugang zum Venus-Heiligtum von der Via Marina her eher unspektakulär ausfiel[602], ist der Zugang zum Tempio Dorico im 2. oder beginnenden 1. Jh. v. Chr. durch ein Propylon monumentalisiert worden **(Abb. 126)**. Der Übertritt von draußen nach drinnen wurde zu einem bewussten Akt, der eine eigene architektonische Rahmung erhielt. Der hohe Torbau mit seinen sechs prunkvollen ionischen Säulen bereitete auf ‚Großes' vor. Im 1. Jh. n. Chr. mögen die alten ionischen Kapitelle auch mit Altertümlichkeit assoziiert gewesen sein. Zwei Durchgänge an der Rückwand des Eingangsbaus[603] kanalisierten und strukturierten die Bewegung – sie führten den Besucher an Punkte, die ihm besondere Blickperspektiven in das Heiligtum eröffneten (Abb. 147). Der westliche Durchgang, nur durch eine

600 Zanker 1995, 90; Gesemann 1996, 44; Van Andringa 2012, Abb. 6; 2014, 116.
601 Overbeck – Mau 1884, 115; Van Andringa 2009, 113; Wolf 2009, 305.
602 Zur Eingangssituation, s. Carroll 2010, 65–67; Battiloro – Mogetta 2021, 40.
603 Diese geht auf die iulisch-claudische Umgestaltung zurück, s. Rocco – Livadiotti 2018, 403.



Abb. 126: Propylon zum Heiligtum des Foro Triangolare



Abb. 127: Isis-Tempel, Modell (Neapel, NM)

leichte Gittertür verriegelt, entsprach dem mittleren Interkolumnium des nördlichen Porticus-Flügels, sodass man axial auf die Heiligtumsfläche blickte. Vom östlichen Durchgang, der wohl von Prozessionen genutzt wurde, gelangte man durch eine massive Flügeltür axial in den östlichen Porticus-Flügel[604]. Auch die kleineren Tempel für Aesculap und Isis **(Abb. 127)** waren durch hohe Umfassungsmauern vom Straßenraum abgeschirmt. Hier waren es unscheinbare Zugänge, die in den Tempelhof führten. Im Fall des Isis-Heiligtums wurde die hohe, geschlossene Außenmauer – ähnlich wie an Hausfassaden – zum Träger eines rot-weißen Zonen-Decors, der in der weißen Oberzone um die malerische Angabe von Quadern bereichert war. Wieder wurde architektonische Geschlossenheit durch Decor visuell verstärkt. In all diesen Fällen wurde man des Tempels erst beim Betreten des Hofareals gewahr.

Wir sehen, dass sich aus der urbanistischen Einbettung eines Heiligtums seine Nähe bzw. Ferne zum Stadtleben ergibt. Kapitol und Fortuna-Tempel waren integriert in das pulsierende städtische Treiben, und auch das Laren-Heiligtum war mit seiner offenen Frontporticus an das Forum angebunden. Allein bei diesen Tempeln kam Vitruvs Postulat zum Tragen, Kultbauten sollten auf den

604 So Overbeck – Mau 1884, 77 f.

Stadtraum bzw. auf Straßen hin ausgerichtet, mithin sichtbar sein[605]. Es handelte sich im engen Sinn um urbane Tempel, die in das städtische Leben eingebunden, darauf bezogen waren. Die anderen Heiligtümer der Stadt lagen indes hinter hohen Umfassungsmauern. Dadurch konzentrierten sich rituelle Handlungen auf einen in sich geschlossenen, ex-klusiven, sakralen Raum, der gerade nicht – oder nur eingeschränkt – zur städtischen Umgebung in Beziehung trat. Dies machte eine stärkere Fokussierung der Wahrnehmung auf das Ritual, aber auch eine stärker intime Raumerfahrung möglich. Die visuelle Gestaltung der Heiligtumsgrenzen vermochte die Abgeschlossenheit auch optisch in Szene zu setzen – am Apollo- und Isis-Heiligtum geschah dies über die Darstellung einer geschlossenen Quaderwand. Der sog. Tempel des Genius Augusti verschwand hinter einer hohen, mit Marmor verkleideten Umfassungsmauer.

3.2 Das Apollo-Heiligtum (VII 7,32) als lebendiges Heiligtum

Das Apollo-Heiligtum soll im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, um den atmosphärischen Effekten, die sich im Inneren, hinter den Umfassungsmauern, einstellen, nachzuspüren. Zugleich dient es als Fallbeispiel, um punktuell die historische Tiefe eines Heiligtums nachzuzeichnen, aus der sich ändernde atmosphärische Akzentsetzungen resultieren.

Wählte man den Hauptzugang am Decumanus maximus, so trat man durch eine leicht aus der Achse versetzte Tür in einen Peristylhof, der vom axial platzierten Tempel beherrscht wurde **(Abb. 128)**[606]. Diese bewusst erzeugte Schrägansicht machte den Tempel in seiner Plastizität erfahrbar. Das hohe Podium (H: 2,2 m) wurde über eine in sullanischer Zeit angelegte, breite Treppe erschlossen[607]. Es trug dazu bei, die Wirkung des Peripteraltempels mit seinen 6 × 11 korinthischen Säulen prominent in Szene zu setzen[608]. Der Säulenkranz verlieh dem Baukörper eine



Abb. 128: Apollo-Heiligtum, Blick vom Südeingang auf die Tempelfront

605 Vitr. 4, 5, 2.
606 Overbeck – Mau 1884, 98: „Auf den Schmalseiten stehn [die Säulen] in ungrader Zahl, nämlich neun, und es ergiebt sich daraus, dass der Thür und der Treppe des Tempels kein Intercolumnium entspricht, sondern eine Säule davorsteht. Und da man den Eingang des Hofes lieber mit der Porticus, in die er zunächst führt, als mit dem Tempel in Übereinstimmung bringen wollte, so ließ man ihn dem links von der Mitte liegenden Intercolumnium entsprechen."; vgl. auch Rescigno 2016, 55 Abb. 23.
607 Vielleicht eine ältere Holztreppe ersetzend, vgl. Pesando 2006, 233; Barnabei 2007, 16.
608 In der italienischen Forschung, welche die Ecksäulen nicht doppelt zählt (mit 6 × 9 Säulen etwa D'Alessio 2009, 7. 15); zur Rekonstruktion mit 6 × 11 Säulen, s. Wolf 2009, 285; Kosmopoulos 2021, 342. Für diese Rekonstruktion spricht, dass sich daraus Jochweiten von 2,12 m ergeben, die damit fast perfekt den Jochweiten der südlichen Schmalseite (2,14 m) entsprechen, und auch die Cella-Mauer in Korrespondenz zum Säulenkranz tritt; zu den sechs Frontsäulen, vgl. auch Plastico di Pompei: Malfitana et al. 2020, 228. Zu den Kapitellen des Apollo-Tempels: Cocco 1977, 70–72 Kat. N.33–N.37.



Abb. 129: Apollo-Tempel, Blick durch Interkolumnien der Porticus auf die Südwestecke des Tempels

rhythmische Struktur und Einheitlichkeit. Besonders stark dürfte die Frontwirkung des Tempels durch den (verlorenen) Terrakotta-Bildschmuck bestimmt gewesen sein[609]. Die Porticus gab verschiedene Blickperspektiven auf den Tempelhof, den Altar und den Tempel vor, die sich mit jedem Schritt neu konfigurierten **(Abb. 129)**. Ein visueller Reiz bestand darin, durch die Interkolumnien der Portiken und die Interkolumnien des Tempels einen Blick auf den Cella-Schrein zu erhaschen. Die weiß verstuckte Cella-Wand geht auf eine neronische Restaurierung zurück, orientierte sich jedoch am Gestaltungsprinzip des ersten Stils[610]. Auf eine Plinthe folgte eine Reihe großformatiger, stehender Orthostaten, die auf drei Seiten von einem aufwendig modellierten Zungenmuster umgeben waren **(Abb. 130a–b)**. Großflächigkeit und Kleinteiligkeit waren so unmittelbar aufeinander bezogen. Über den Orthostaten schlossen ursprünglich mehrere Quaderreihen, ebenfalls von einem Zungenmuster gefasst, an, welche die Horizontale betonten. Der Baukörper hat dadurch eine artifiziell-ornamentale Mauerwerksstruktur erhalten. Die großflächige Gestaltung verlieh ihm eine ehrwürdige und ruhig-statische Wirkung, die kleinteiligen Ornamente entfalteten Prunk im Detail.

Die Wirkung des Tempelhofs war nicht nur durch den Tempel selbst, sondern ebenso nachhaltig von den rahmenden Portiken mit ihren 9 × 17 Säulen bestimmt, die sich mit ihrem roten Cocciopesto-Paviment[611] vom steinernen Stylobat, der ebenfalls aus Stein gefertigten Regenrinne sowie dem ungepflasterten Hof abhoben. Indem die Säulen der Porticus-Langseiten auf die Cella-Wand und die Frontsäulenreihe des Peripteros fluchteten, waren Säulenhalle und Tempelbau unmittelbar aufeinander bezogen, es entstanden attraktive Blickperspektiven[612]. Zugleich erzeugten Bauschmuck und Farben einen visuellen Rhythmus. Der weitgehend weiße Tempelbau mit seinen korinthischen Kapitellen wurde ursprünglich durch eine Porticus mit vierseitigen ionischen Kapitellen eingefasst[613], die ein strenges dorisches Gebälk mit Triglyphenfries und dorischem Geison

609 Ob die polychrom bemalten Terrakotta-Fragmente, die Apollo und Marsyas zeigen und in der Domus VI 17 [Ins. Occ.],41 gefunden wurden, zugehörig sind, ist umstritten. Optimistisch PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 287; De Caro 1991, 30; kritisch allerdings D'Alessio (2009, 15), welche die Objekte einem kleinen suburbanen Heiligtum zuweist.

610 Overbeck – Mau 1884, 100; Leach 1988, 309 f.; Moormann 2011, 73; Wolf (2009, 283) mit dem Hinweis, dass darunter „eine ältere Dekoration mit bunten Feldern und einem Zahnschnittgesims sichtbar war."; D'Alessio (2009, 20) mit dem Hinweis, dass sich Originalfragmente ersten Stils mit Dreifußdarstellungen im Schutt einer Zisternenverfüllung gefunden hätten; vgl. Arthur 1986, 35; De Caro 1991, 33; zum Wandaufbau insbesondere Laidlaw 1985, 309 f.

611 De Caro 1986, 16 f.

612 Cooper und Dobbins (2015) schlussfolgern daraus zu Recht, dass Tempel und Porticus gleichzeitig sind. Für eine Spätdatierung beider Elemente in augusteische Zeit sind die Argumente m. E. jedoch unzureichend (s. o.).

613 Napoli 1950, 236; die Kapitelle wurden nach dem Erdbeben durch eine neue Stuckschicht modifiziert.





Abb. 130a–b: Apollo-Tempel, Cella; a: Nordwestecke; b: Detail eines Stuckquaders

trugen[614]. Für das obere Geschoss könnte eine korinthische Ordnung gewählt worden sein[615]. Diese Architekturordnung ist allerdings durch zwei kurz aufeinanderfolgende kaiserzeitliche Stuckierungen, vielleicht vor und nach dem Erdbeben, grundlegend umgestaltet worden. Im unteren Drittel des Säulenschaftes wurden die Kanneluren gefüllt und zunächst gelb (Abb. 131), wenig später rot (Abb. 132) gefasst, die oberen zwei Drittel des Säulenschaftes blieben weiß[616]. Die Kapitelle wurden durch Stuckanfügungen korinthisiert, d. h. an die Tempelkapitelle angeglichen, und in Gelb, Rot und Blau bemalt **(Abb. 131)**. An die Stelle des strengen Metopen-Triglyphen-Frieses trat nun ein gemalter Fries mit der Darstellung geflügelter Greifen, die Girlanden halten[617]. Polychrom bemalt waren auch die Porticus-Rückwände – eine erste Farbfassung gehört in die Zeit vor dem Erdbeben, eine zweite in die Zeit danach[618]. Dies bedeutet, dass die Portiken nach ihrer Verstuckung in bunten Farben erstrahlten und eine auffällige Einfassung für den weißen Tempel boten **(Abb. 132–133)**.

Historische Aquarelle und der Plastico liefern Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion. Peter Heslin unterscheidet für die gut dokumentierte Ostwand, die durch Nischen und Pfeiler gegliedert ist, zwei Gestaltungsschemata, die er als Nischenstil und Pfeilerstil anspricht[619]. Der Pfeiler-Decor **(Abb. 134)** zeichnet sich durch einen massiven Sockel mit eingelassenem, schwarzgrundigem Paneel und eine tiefenräumliche Architektur in der Mittelzone aus. Diese rahmt und inszeniert einen tablinumsartigen Raum, der einen Blick ins Freie gewährt, auf dem wiederum ein großes mythologisches Bildfeld aufliegt[620]. In den Nischen **(Abb. 135)** folgt auf einen dreigeteilten Sockel mit einer mittig dargestellten Figur[621] eine Predellazone mit Architekturlandschaften – hier sind vielleicht auch die überlieferten Darstellungen von Pygmäen zu verorten **(Abb. 136)**[622]. In der

614 Im Detail zur Rekonstruktion, s. D'Alessio 2009, 15; Wolf 2009, 284 f.

615 Für die Existenz eines zweiten Geschosses sprechen Balkenlöcher an den Rückseiten der Triglyphonblöcke sowie eine Treppe auf der Nordseite des Bezirks; vgl. Wolf 2009, 285.

616 PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 293 Abb. 9; beim Isis-Tempel rot-weiß; vgl. PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 787 Abb. 90; Overbeck – Mau 1884, 510; Mau 1908, 79 f. mit nacherdbebenzeitlicher Datierung aller Stuckrestaurierungen des Heiligtums; ebenso Ball – Dobbins 2013, 490.

617 Mazois 1838, 41 Taf. 21; Overbeck – Mau 1884, 504 f. mit Abb. 264; La Rocca et al. 1994, 104; zu Fragmenten, die bei Nachgrabungen nachgewiesen wurden, s. Carroll – Godden 2000, 746 Abb. 4.

618 Von der ersten Ausmalung im vierten Stil haben sich Fragmente unter dem Fußbodenniveau der Porticus erhalten. Die zweite Ausmalung war zum Zeitpunkt der Auffindung in situ; vgl. De Caro 1986, 16 f.; D'Alessio 2009, 20; Moormann 2011, 73.

619 Heslin 2015, 29–33.

620 Heslin 2015, 51; zu Farbresten, s. PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 291 Abb. 4c; 294 Abb. 11. 12; anders (ohne nähere Begründung) Moormann 2011, 73: „mostly black dado".

621 Heslin 2015, 30 f. 51. 54.

622 Heslin 2015, 109 f.; vgl. zur Lokalisierung auch Esposito 2021, 60 mit Literatur.



Abb. 131: Apollo-Heiligtum, Porticus, Rekonstruktion: I. Gebälkteile; II. Sofitte; III. Säule; IV. Puteal (F. Mazois, 1838)

Mittelzone fassen filigran-luftige Säulenarchitekturen ein rot gerahmtes mythologisches Bildfeld oder einen Pinax vor einem weißen Passepartout ein.

Beide Darstellungsschemata erlauben eine repräsentativ-architektonische Rahmung mythologischer Bildfelder. Zugleich ermöglichen sie eine Variation und Rhythmisierung der Präsentation, die auch auf den ungegliederten Porticus-Rückwänden im Norden, Westen und Osten beibehalten wird. Dabei nimmt der Bildrhythmus auf die architektonische Raumstruktur Bezug: Die zentralen Mythenbilder korrespondierten auf der Nord-, West- und Südseite mit den Interkolumnien der Portiken[623], während sie auf der Ostseite auf die Nischenstruktur der Wand Bezug nahmen (Abb. 132).

Doch entfaltet die Wandbemalung ihren Effekt nicht allein durch ihre rhythmische Form- und Farbstruktur, sondern auch über ihre Inhalte. Die in späteren Kopien überlieferten Mythenbilder scheinen um die Figur des Achill zu kreisen[624]. Allerdings kennen wir nur einen Bruchteil der Darstellungen und selbst diese sind in einigen Fällen schwer zu deuten. Recht plausibel lassen sich mit

623 F. Wilbrod-Chabrol mit einer Dokumentation und Rekonstruktion, s. PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 290 Abb. 4a–b.

624 Neben dem Korkmodell von Pompeji stehen vor allem die Aquarelle und Stiche aus dem Atlas von Anton Steinbückel von Rheinwall (1833) sowie einzelne Aquarelle von Francesco Morelli (undatiert; 1768–1830), Félix-Emmanuel Callet (1823), François Mazois (undatiert; 1791–1854) und Désiré-Raoul Rochette (1844–1853) zur Verfügung; vgl. Heslin 2015, 27–50.



Abb. 132: Apollo-Heiligtum, Rekonstruktion Gesamtanlage (F. Wilbrod-Chabrol, 1867)



Abb. 133: Apollo-Heiligtum, östliche Porticus-Rückwand, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

der Ostwand Achill und Agamemnon sowie Kalchas und Achill in Verbindung bringen, während die Identifikation von Menelaos und Machaon sowie Diomedes und Venus kaum haltbar ist[625]. Auf den anderen Wandseiten ist noch einmal deutlich weniger erhalten[626]. Keines der Bildfelder nimmt

625 So Heslin 2015, 34–76; kritisch Squire 2016, 600 f.
626 Heslin (2015, 57–92. 113–119. 128–133) setzt optimistisch voraus, dass Bilder aus Häusern auf diesen Zyklus Bezug nähmen. Auf der Nordwand rekonstruiert er daher die Schleifung des Hector und Priamos bei Achill; auf der Südseite Aeneas, Venus, Anchises sowie die Nymphen, die Ascanius bringen. Vorsichtiger Moormann (2011, 77–81), der darauf verweist, dass Achill ambivalent dargestellt ist. Er schlägt daher vor, hier einen negativen Helden vorgeführt zu sehen, der die Besucher des Heiligtums in Kontakt gebracht habe „with the healing and rescuing god". Diese Deutung geht an den Bildern selbst jedoch gänzlich vorbei, die gerade nicht die problematischen Seiten des Helden in Szene setzen.

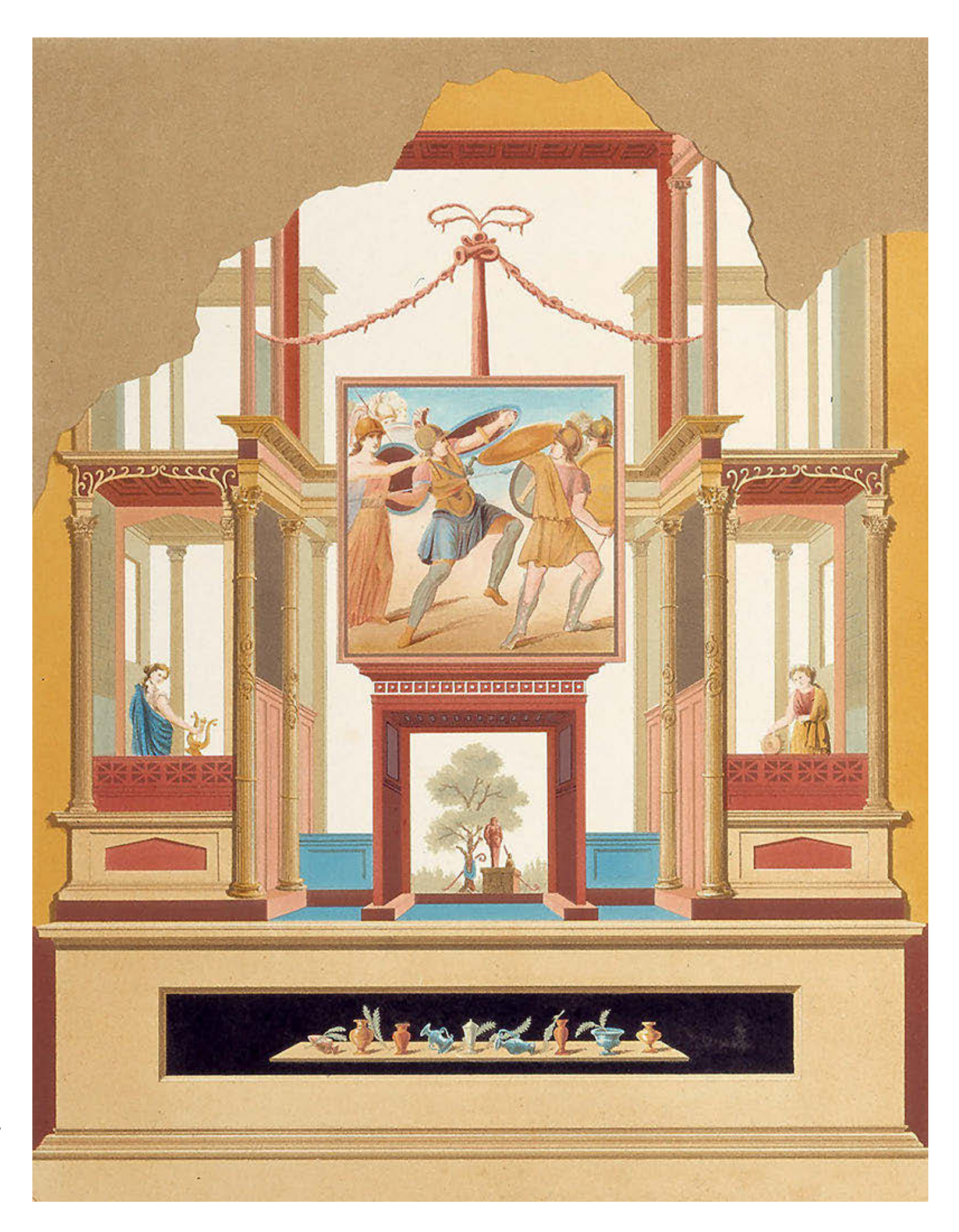


Abb. 134: Apollo-Heiligtum, östliche Porticus-Rückwand, Pfeilerdekoration (Raoul-Rochette, 1844–1853)

jedoch auf Apollo Bezug, vielmehr rekurrieren sie auf einen sieghaften Helden[627]. Als passend mag das Bildthema nicht für den Apollo-Kult, sondern für den Architekturtypus der Porticus erachtet worden sein. Tatsächlich sind *troianae pugnae* für Vitruv ein geeigneter Decor für Portiken[628]. Zwar waren sie zu seiner Zeit bereits außer Mode, doch finden sie sich in vespasianischer Zeit erneut im Darstellungsrepertoire[629]. Die Körperposen der Akteure legen nahe, dass die Mythenbilder

627 Heslin (2015, 128–136) möchte in Achill die zentrale Figur erkennen, da auf der Südseite dargestellt.
628 In Bezug auf Häuser: Vitr. 7, 5, 2–3; vgl. Esposito 2021, 61.
629 Schefold [1954] 1975, 129–134.

Abb. 135: Apollo-Heiligtum, östliche Porticus-Rückwand, Nischendekoration (F.-E. Callet, 1823)

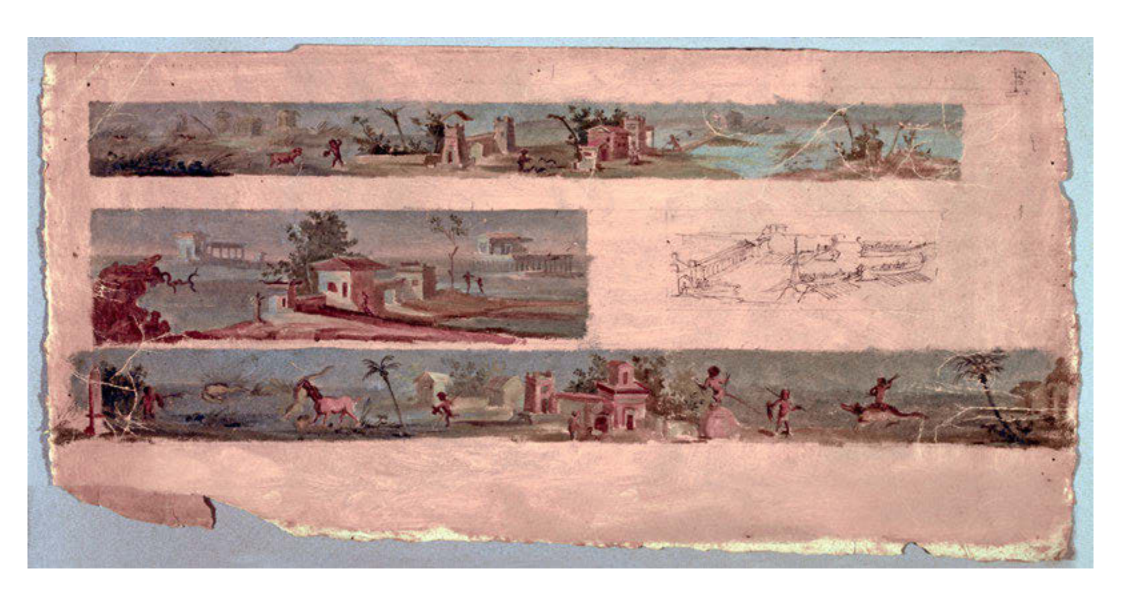


Abb. 136: Apollo-Heiligtum, Pygmäen-Darstellungen

heldenhaft-heroischen Kampf auf eine visuelle Formel bringen[630]. Eine solche Bildsprache ist nicht auf den öffentlichen Raum beschränkt: Achill und Agamemnon sind auch im privaten Kontext ein beliebtes Thema[631]. Im Kontext des Apollo-Heiligtums fällt die Kombination mit sakralidyllischen Szenen und den Pygmäen dafür umso mehr ins Auge, führen die Pygmäen doch ein thematisch und atmosphärisch subversives Element ein[632]. Dies mag, wie schon Carlo Bonucci bemerkte, den heroischen Heldenkampf ins Komische gespiegelt haben[633]. Allerdings steht keinesfalls bei allen Pygmäen-Bildern der Aspekt des Kampfes im Vordergrund. Vielmehr wird eine Gegenwelt evoziert, die durch fremdartige, ephemere Architekturen und Naturelemente geprägt ist und damit eine andersartige atmosphärische Qualität in die Portiken einführt. Die Malereien bieten folglich ganz unterschiedliche ästhetische wie semantische Anknüpfungspunkte. Dabei stand dieses vielschichtige Bildprogramm nicht ‚für sich', sondern trat mit der Statuenausstattung des Hofs in Beziehung, wodurch die Komplexität möglicher Rezeptionshaltungen noch einmal gesteigert wurde.

Betrachten wir nun die Ausstattung des Tempelhofs näher. Seit der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. bis mutmaßlich zur Erdbebenzerstörung 62 n. Chr. war der Tempel auf seinen Langseiten von Stauden bzw. Büschen umgeben, die den Raum zwischen Tempelpodium und Porticus weitgehend ausfüllten[634]. Das kleine Hofareal war als begrünter Garten erfahrbar und wurde durch verschiedene Ausstattungsobjekte und Votive aufgewertet.

Mittig vor dem Tempel befand sich der Altar, der in den ersten Jahren römischer Herrschaft nach Ausweis der Stiftungsinschrift von den *IIIIviri* M. Porcius, L. Sextilius, Cn. Cornelius und A. Cornelius finanziert wurde (Abb. 129)[635]. In den letzten Jahren der Stadt stand er damit nicht nur im Fokus ritueller Interaktion, sondern fungierte zugleich als Erinnerungsträger. Seine Hauptseiten sind nicht auf den Tempel ausgerichtet, sondern auf die Ost-West-Achse bezogen. Der Priester kann folglich nicht mit Blick auf den Tempel geopfert haben. Dies mag kultische Gründe gehabt haben, in jedem Fall ergaben sich dadurch spezifische Blickbeziehungen zwischen Priester und Kultteilnehmern sowie eine entsprechend asymmetrische Tempelwahrnehmung während des Opfers. Auf dem Altar vorgefundene Opferreste bezeugen, dass im Moment der Katastrophe eine Kulthandlung vollzogen wurde[636]. Östlich der Treppe verzeichnet Mazois einen weiteren Altar sowie eine Art Plattform[637]. Zwei weitere Altäre stehen in der südwestlichen Hofecke eng beisammen (Abb. 144)[638], auf sie wird noch einmal zurückzukommen sein. Wir haben es folglich mit einem komplexen Ritualensemble zu tun, das verschiedene Kultfoci umfasste, an denen sich mutmaßlich auch verschiedene Akteursgruppen versammelten.

---

630 Heslin (2015, 5. 166. 185 f. 325) will eine Verwandtschaft nicht nur einzelner Bildformeln, sondern des gesamten Bildprogramms mit den Tabulae Iliacae erkennen, kritisch Squire (2016, 604–606).

631 Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7), Tablinum; Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5); vgl. Spinelli 2022, 5–7.

632 Die Bilder lassen sich weder auf eine eindimensionale Rezeption als Paradigma noch als Repräsentation eines Problemhelden auffassen, wie Eric Moormann (2011, 78–82) vorschlägt; er negiert die inhaltliche Bedeutung der Nebenszenen für die Ausstattung, da diese zum Standardrepertoire von Werkstätten gehörten und auch andernorts auftauchen. Zu den Pygmäen schreibt er explizit (S. 82): „[...] in the Temple of Apollo they did not contain a specific meaning or value." Gerade dadurch wird jedoch die semantische und ästhetische Vielfalt der Wände ignoriert.

633 Bonucci 1827, 153; erneut Heslin 2015, 121 f.; Esposito 2021, bes. 60–62.

634 Auf der Ostseite des Tempelfundaments ließen sich in unregelmäßigen Abständen Setzgruben für Büsche nachweisen, s. Carroll – Godden 2000, 748–752 Abb. 10.

635 CIL X 800; D'Alessio 2009, 19; zur kultischen Neudefinition Van Andringa 2009, 37–40; 2014, 117; Pesando 2015; Gregori – Nonnis 2016, 244 f.

636 Maiuri 1942, 63.

637 Beides verloren, s. Mazois 1838, 38 Taf. 17 (in Bezug auf den Buchstaben H auf seiner Tafel): „Petit autel accompagné d'une espèce de plate-forme de quelques pouces d'élevation"; vgl. Wolters (1915, 36), der darauf hinweist, dass besagte Plattform laut Gell eine zweistufige Basis getragen habe.

638 Wolters (1915, 31) nennt den Fund eines verstuckten Altars und einer Basis, im Folgenden spricht er von zwei Altären in der Südwestecke des Heiligtums.

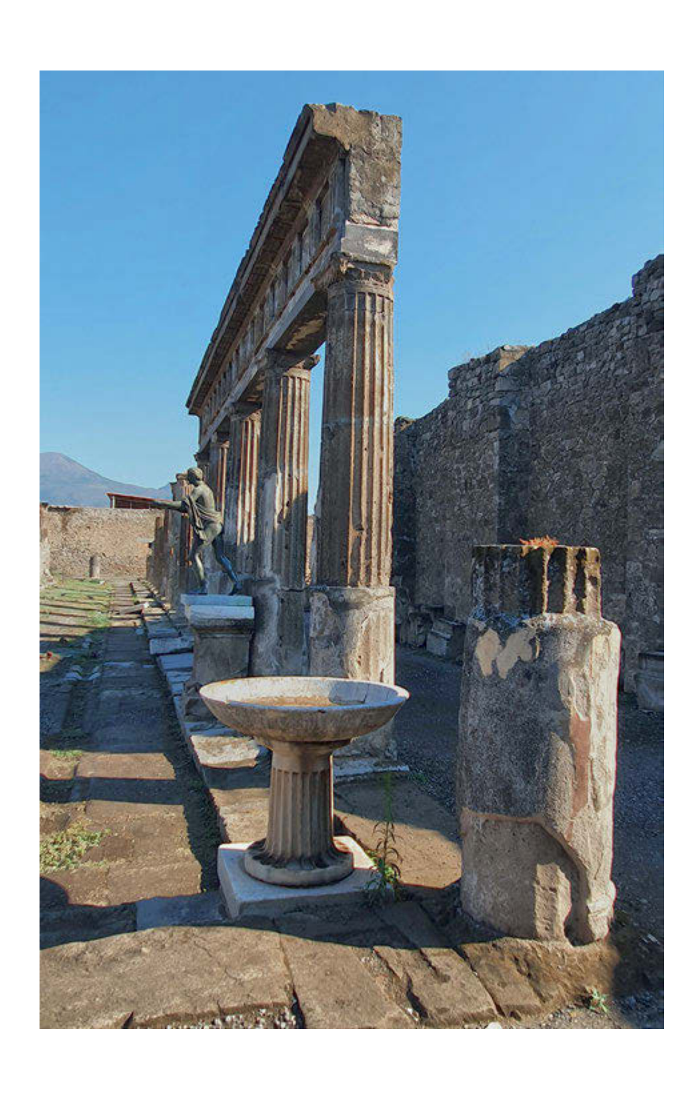
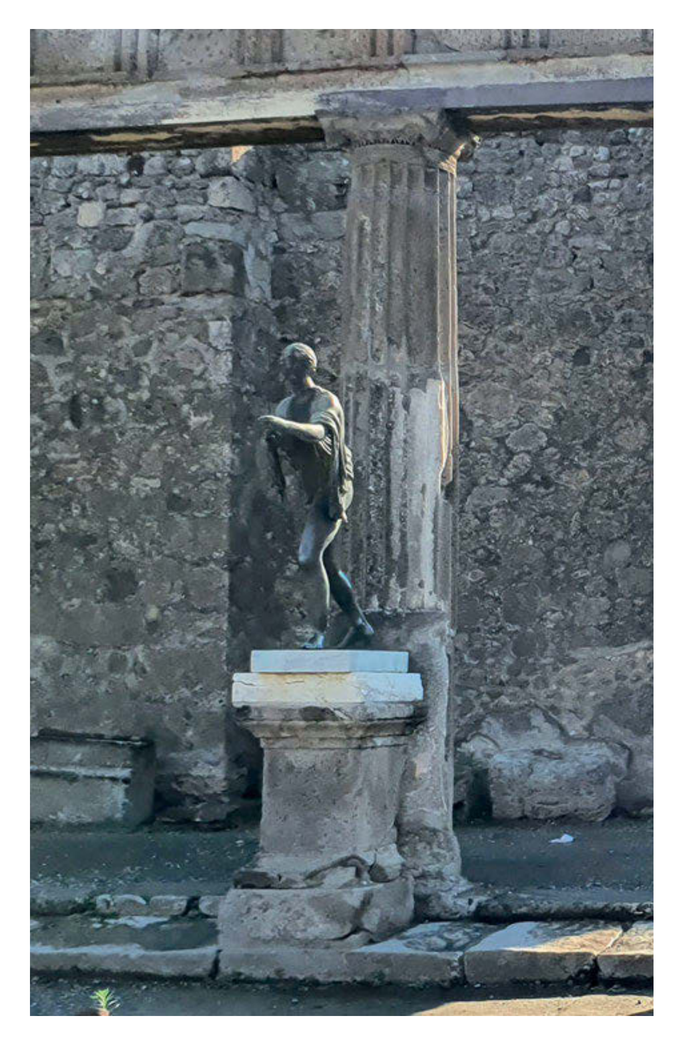


Abb. 137: Apollo-Heiligtum, Labrum in der Südwestecke des Hofs

Zu den rituellen Installationen gehören weiterhin zwei elegante marmorne Labra in den Ecken der Südseite des Hofes **(Abb.** 131. **137).** Sie dürften für die rituelle Reinigung zur Verfügung gestanden haben, werteten den Hof aber auch ästhetisch auf[639]. Dass wir von ästhetischen Ensembles ausgehen müssen, bezeugen die beiden an die Ecksäulen der Porticus herangeschobenen Statuenpostamente. Sie haben mutmaßlich Statuen getragen, die mit den Wasserbecken korrespondierten[640].

Zahlreiche weitere Objekte, die im Tempelhof Aufstellung fanden, müssen ein heterogenes und abwechslungsreiches Ambiente erzeugt haben. Zu den besonders auffälligen Stiftungen zählt eine Sonnenuhr auf einer ionischen Cipollino-Säule, die in augusteischer Zeit vor der Tempelfront, westlich der Zugangstreppe, aufgestellt wurde (Abb. 128)[641]. Von weiteren Votiven zeugen nicht nur verschiedene Sockel und Basen, sondern auch ein umfängliches Ensemble von Statuen.

639 D'Alessio (2009, 7. 18) mit einer Datierung ins 2. Jh. v. Chr.; zur rituellen Notwendigkeit von Wasser im Heiligtum, s. Van Andringa 2009, 147 f.; zu den Labra, s. Rescigno 2016, 58 f.; Overbeck und Mau (1884, 102) bringen die Brunnen mit Sockeln in Verbindung, auf denen Wasserspeier in Gestalt von Statuen aufgestellt gewesen seien.
640 Wolters 1915, 51; er vermutet, es könne sich dabei um die später umgesetzten Statuen der Venus und des Hermaphroditen gehandelt haben – dies dürfte jedoch aus chronologischen Gründen auszuschließen sein. Ein Wasserzufluss ist nicht erkennbar, sodass sich eine Funktion als Brunnenstatuen nicht sichern lässt.
641 CIL X 802. Die beiden Duoviri L. Sepunius Sandilianus und M. Erennius Epidianus haben auch die Schola am Minerva-Tempel gestiftet; vgl. Overbeck – Mau 1884, 101; D'Alessio 2009, 19.



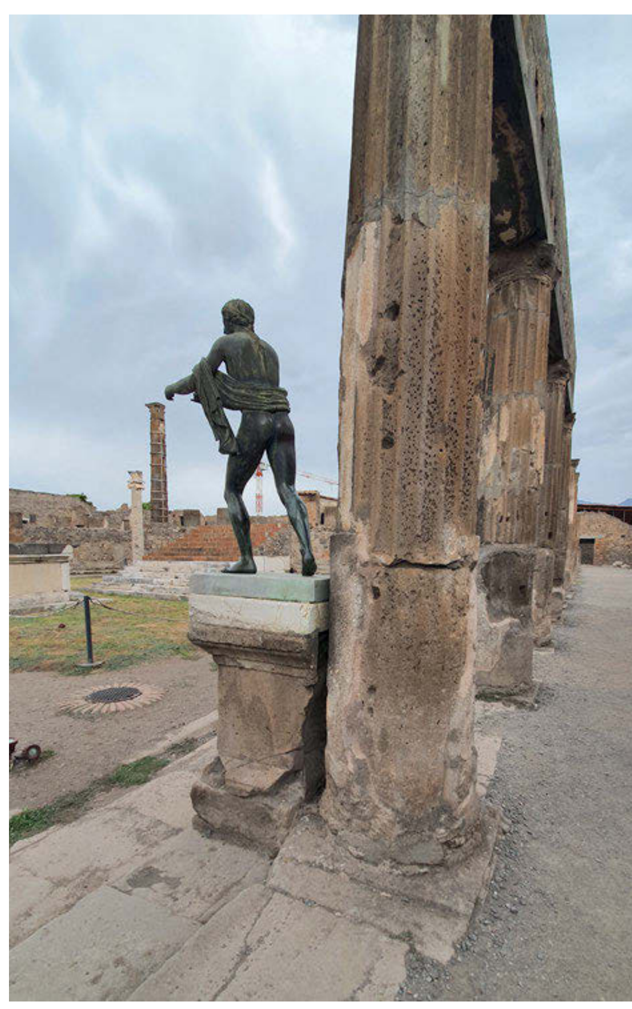


Abb. 138a–b: Apollo-Heiligtum; a: Apollo-Statue (Kopie); b: Rückseite der Basis

Dies gilt im Besonderen für die Bronzefiguren von Apollo (Neapel, NM 5629) und Diana (Neapel, NM 4895), die beide im Ausfallschritt beim Spannen des Bogens gezeigt werden **(Abb. 138–139)**[642]. Die Statuen sind als Paar angefertigt worden und waren ursprünglich – so wie dies die heutigen Kopien anzeigen – als Pendants vor der jeweils dritten Säule der Porticus-Langseiten aufgestellt[643], sodass die Götter ihre Pfeile in den Tempelinnenhof bzw. auf den Eingang richten[644]. Durch diese

642 Zum Kontext, s. Overbeck – Mau 1884, 102. 540 f. Abb. 278. 279.

643 Rescigno 2016a, 135 f. Zwar sind die Statuenfragmente an unterschiedlichen Orten aufgefunden worden, doch Johannes Overbeck und August Mau berichten von der östlichen Statuenbasis, dass sie eine für die Apollo-Statue passende Einlassung aufweist.

644 Zum Fundkontext: Diana wurde im Tempelhof aufgefunden, die Mehrzahl der Fragmente der Apollo-Statue stammen aus einer Zisterne im Norden des Vicolo dei Soprastanti, ein Arm aber mutmaßlich aus dem Apollo-Heiligtum, s. Wolters 1915, 30 f. 38; Grimaldi 2009, 41–46; Risser – Saunders 2015, 78 f.; Rescigno 2016, 56 f.; 2016a, 134 f.; ebda. zur Zugehörigkeit zum Heiligtum. Zur Statuenbasis: Overbeck – Mau 1884, 103 mit Anm. 45: „Der Platz des Apollon ergiebt sich aus der Entfernung (0,37 m) der Löcher mit Bleiverguss in dem Plinthos der Basis, welche genau der Entfernung der Punkte entspricht, mit welchen die Füße der Statue den Boden berühren. Die Füße standen in der Diagonale auf den Eingang zu, so dass der günstigste Anblick von Westen war. Dass auf der ganz gleichartigen gegenüberliegenden Basis Artemis stand, ist selbstverständlich; auch ihre Füße standen in der Diagonale gegen die Thür, so dass sie dem Hofe und dem Apollo den Rücken zeigte, wenn nicht, was wahrscheinlich ist, der Oberkörper eine Wendung nach links machte. Für Aphrodite und den Hermaphroditen bleiben dann die beiden Basen der Vorderseite übrig." Die Angaben lassen sich heute nicht verifizieren, weil die originalen Basen für die Rekonstruktion mit modernen Kopien genutzt wurden.





Abb. 139a–b: Apollo-Heiligtum; a: Diana-Statue (Kopie) mit Altar; b: Rückseite der Basis

Präsentationsform fand sich der Besucher des Heiligtums in der Rolle der Niobiden wieder – die Götter wachten gewissermaßen über die ehrerbietige Haltung ihrer Anhänger. Die Datierung der beiden Statuen ist umstritten – die Vorschläge reichen vom 2. Jh. v. Chr. bis in tiberische Zeit[645]. Hinweise zu Stil und Fertigungstechnik scheinen eher in die frühe Kaiserzeit zu weisen – die beiden prunkvollen, monumentalen Bronzeskulpturen hätten damit den Beginn einer neuen Zeit auch in der Ausstattung des Hofes erfahrbar gemacht.

Zu diesen beiden Hauptgöttern des Heiligtums, die Agilität und Keuschheit verkörpern, traten in der beginnenden Kaiserzeit weitere Götterbilder hinzu, die kultisch und auch semantisch wie ästhetisch auf den ersten Blick nicht zu passen scheinen. Dies gilt für eine aufreizende Venus pudica (Neapel, NM 6294; **Abb. 140**) und einen Hermaphroditen mit Spitzohren (Neapel, NM 6352; **Abb. 141**), der dem Gefolge des Bacchus angehört. Beide Marmorstatuen mögen als Pendants vor

645 Mit hellenistischer Datierung (2. Jh. v. Chr.) die italienische Forschung. Bei La Rocca et al. (1976, 100) fälschlich mit der Mummius-Basis verbunden; als Mummius-Stiftung Torelli – Zevi 2020, 69; weiterhin De Caro 1991, 33; 1999, 127; Rescigno 2016, 57; ausführlich Rescigno 2016a, 136 mit Parallelen – insbesondere den Hinweis auf das Mahdia-Wrack und die Betonung, dass klassizistische Stilformen im gesamten späten Hellenismus geschätzt wurden. Mit tiberischer Datierung Kluge und Lehmann-Hartleben (1927, 103 f.), die auf die „reliefmäßige Flächenausbreitung" hinweisen; weiterhin Stucchi 1953–1955, 46; Risser und Saunders (2015) mit einer Detailstudie der Oberflächen, die auf einen seriellen Fertigungsprozess und Strategien der Ökonomisierung bei der Herstellung schließen lassen, wie sie zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. üblich wurden.



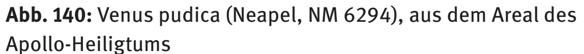


Abb. 140: Venus pudica (Neapel, NM 6294), aus dem Areal des Apollo-Heiligtums



Abb. 141: Hermaphrodit (Neapel, NM 6352), aus dem Areal des Apollo-Heiligtums

den Säulen der Südporticus präsentiert gewesen sein[646]. Alle genannten Götterbilder scheint man auf wiederverwendeten Basen aufgestellt zu haben. Im Fall der Venus-Statue handelt es sich um eine Basis mit zwei Stuckschichten. Zur ursprünglichen Nutzung gehört die Votivinschrift des Korinth-Siegers und Konsuls Mummius, mit der sich ursprünglich vielleicht ein Dreifuß verband, bevor die Basis für die Aufstellung der Venus umgenutzt wurde **(Abb. 142)**[647]. Dazu wurde die Basis auf ihrer Rückseite konkav abgearbeitet, um nunmehr vor einer Säule platziert werden zu können. In diesem Zuge wurde sie neu verstuckt[648] und die Oberseite für die Aufnahme einer runden Plinthe

646 Die Aufstellung der Venus wurde vor der zweiten Säule von Westen in der Nähe der Mummius-Basis angenommen, die des Hermaphroditen vor der dritten Säule von Osten, in der Nähe einer Basis. Rescigno (2016, 54 f.) schreibt nicht, dass sie dort gefunden wurden. Von der Auffindung wissen wir nur, dass die Statuen stark zerbrochen und bereits antik repariert waren, was von ihrer großen Verehrung zeugen soll. Für die Aufstellung an den oben genannten Orten gibt es keine Argumente, s. Rescigno 2016, 55.

647 Vetter 1953, 64 Nr. 61; Lippolis 2004, 34–36; Martelli 2005, 383; Barnabei 2007, 13; aufgrund der sehr einfachen Inschrift (im Vergleich mit den anderen *tituli mummiani*) vermutet D'Alessio (2009, 18), dass es sich eher um eine private Initiative eines am Mummius-Feldzug Beteiligten gehandelt habe, nicht um offizielle Propaganda; vgl. D'Alessio 2016, 143. Wichtig ist der Hinweis bei Ball und Dobbins (2013, 490), dass die Mummius-Basis unmittelbar an eine im vierten Stil verstuckte Porticus-Säule angeschoben ist. Sie folgern daraus: „Either the pedestal was moved to re-stucco the column, or the pedestal was set in place after the colonnade had been modified." Dieser Umstand zeigt an, dass verlässliche Aussagen zum Ort der Statuenaufstellung letztlich nur für die letzte Phase möglich sind.

648 Mit Hinweis auf Abarbeitung und zwei Stuckschichten, s. Wolters 1915, 36.

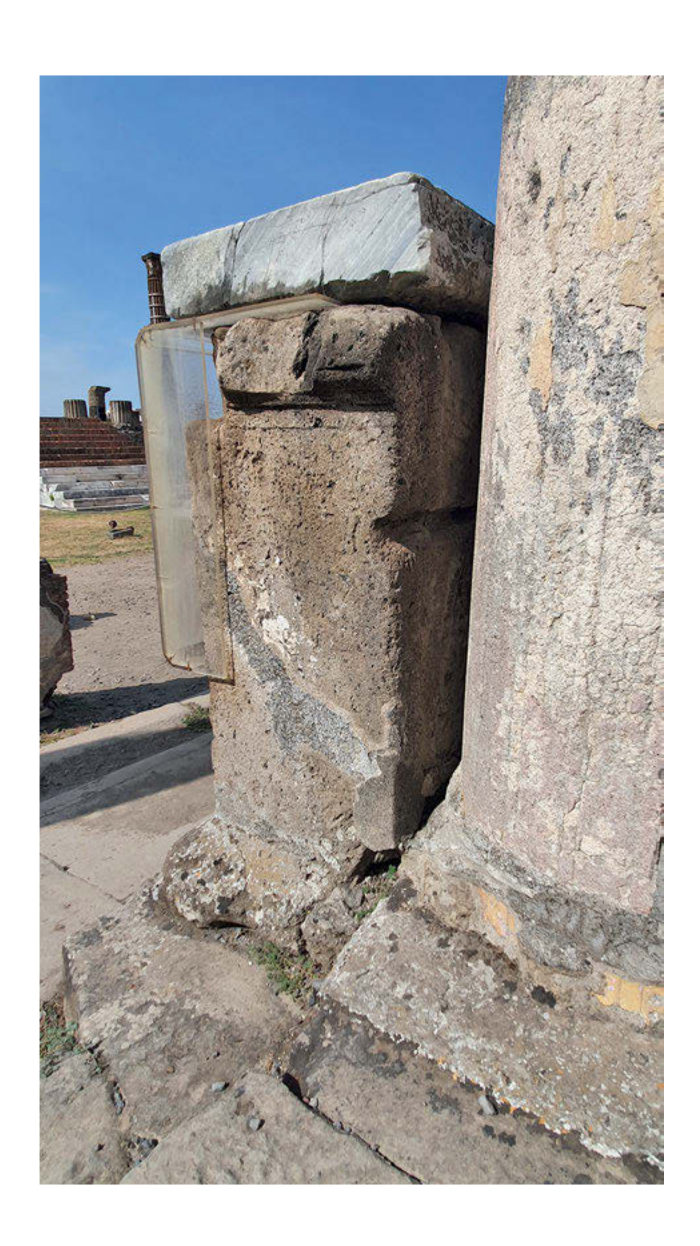


Abb. 142: Apollo-Heiligtum, Südseite, nachträglich umgenutzte und verstuckte Basis des Mummius

vorgesehen. Konkave Abarbeitungsspuren an der Rückseite weisen auch die Basen für Apollo, Diana und den Hermaphroditen auf (Abb. 138b. 139b)[649]. Da die Basen unmittelbar vor die nach 62 n. Chr. neu verstuckten Porticus-Säulen gerückt sind, zeigen Basen und Statuenfunde nur den letzten Aufstellungsort (nach 62 n. Chr.) an. Zu den rundplastischen Götterbildern kamen zwei Hermenbilder hinzu: In situ vor der fünften Säule der Porticus aufgefunden wurde eine Mercur-Herme (Neapel, NM 187; vgl. Abb. 143)[650], mit der auf der gegenüberliegenden Westseite eine Basis korrespondierte, die eine weitere Herme getragen haben könnte[651].

649 Wolters 1915, 36 f.
650 Ausführlich Wolters 1915, 38–42.
651 Mazois 1838, Taf. 18; Overbeck und Mau (1884, 101 f.) sprechen die zweite Herme als Venus oder Maia an. Weichardt (1898, 15 Abb. 8) bezeichnet die zweite Herme als Maia. Eine kritische Diskussion dieser antiquarischen Rekonstruktion findet sich bei Wolters (1915, 43). Er spricht sich gegen eine Verbindung mit CIL X 895 aus, die von einer Weihung der Ministri an Mercur und Maia zeugt; vgl. D'Alessio 2009, 18; Van Andringa 2012, 109 Abb. 5. 13; Rescigno (2016, 57 f.) erneut ausführlich zur Problematik der Identifizierung dieses westlichen Objekts. Unklar ist, ob es sich um eine Herme oder eine Skulptur handelte, eine Deutung als Maia ist folglich gänzlich hypothetisch.

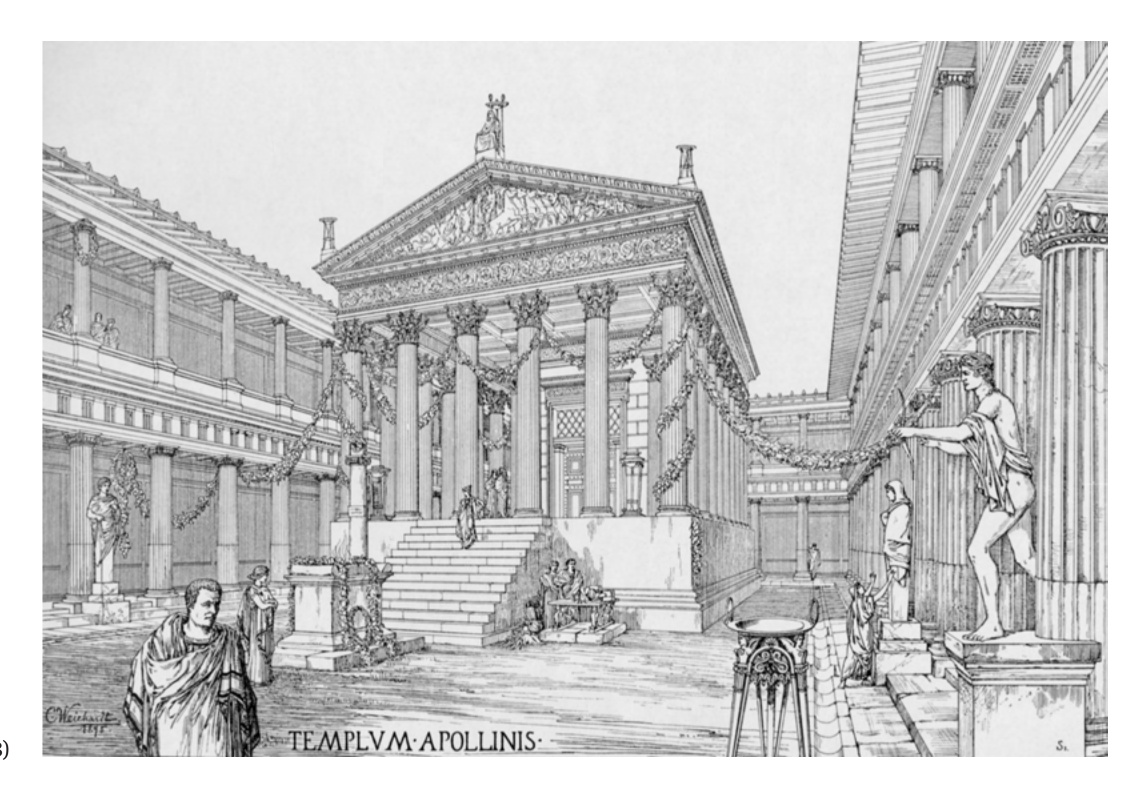


Abb. 143: Apollo-Heiligtum, Rekonstruktion, mit Mercur-Herme im Hintergrund (C. Weichardt, 1898)

Mit der Aufstellung der Statuen war sukzessive ein vielschichtiges visuelles Ensemble entstanden **(Abb. 143)**. Da Venus, Hermaphrodit und Hermen thematisch so wenig zu Apollo zu passen scheinen, wurde vermutet, die Bildwerke hätten ursprünglich im Venus-Heiligtum gestanden und seien nach dem Erdbeben – als der Venus-Tempel umfänglichen Restaurierungsarbeiten unterzogen wurde – im Apollo-Tempel zwischengelagert worden[652]. Dies nimmt aber die kultische und ästhetische Vielfalt, die man in Heiligtümern voraussetzen darf, nicht ernst. Ganz im Gegensatz dazu versteht William Van Andringa die verschiedenen Götterstatuen nicht ‚nur' als *ornamentum*, sondern postuliert verschiedene Kulte, die im Apollo-Heiligtum ebenfalls ihren Ort gehabt hätten[653]. Wie schon die Forschung vor ihm bringt er mit solchen Kulten die beiden verschieden orientierten, alten Altäre in der Südwestecke des Hofes in Verbindung, indem er diese auf die in der Nähe aufgestellten Statuen (Venus und Diana) beziehen will **(Abb. 144)**[654]. Der kleinere südliche Altar besteht aus einem Tuffsockel, auf dem ein massives Opus reticulatum aufsitzt, eine Putzschicht hat die Heterogenität unkenntlich gemacht. Heute verlorene Pulvini zeigten an, dass er Nord-Süd orientiert war, doch ist vor dem Altar, auf seiner Nordseite, kaum ein Freiraum gelassen. Der größere nördliche und Ost-West orientierte Altar besteht ebenfalls aus einem Tuffsockel, der durch Mauerwerk in Opus incertum verlängert und danach verstuckt wurde. Es handelt sich offenkundig um alte Altäre, die nachträglich verändert und in diesem Zusammenhang wohl auch neu geweiht wurden. Dass sie auf die umstehenden Bildobjekte bezogen sind, auf die sie gerade nicht exakt fluchten (Abb. 139a), bleibt hypothetisch. Wahrscheinlicher ist, dass sie ohne statuarischen Bezugspunkt einer Gott-

652 Vorsichtig Wolters 1915, 51; Döhl – Zanker 1984, 183; De Vos – De Vos 1982, 31; De Caro 1986, 25; Moormann 2011, 72; zu Recht kritisch Van Andringa 2012, 108 f.; 2014, 114; Rescigno 2016a, 134 f.

653 Etwa Van Andringa 2009, 3.

654 In ihrer Orientierung kartiert bei Wolters 1915, 35 Abb. 1 (b und d). Mit dieser Deutung bereits Overbeck – Mau 1884, 102 f.; Wolters 1915, 47–50; erneut La Rocca et al. 1994, 106; mit identischen Argumenten Van Andringa 2009, 135; 2014, 114 f.; Rescigno 2016, 58.



Abb. 144: Apollo-Heiligtum, Südwestecke mit Altären

heit geweiht waren[655]. Ohnehin wird man kaum jedes der Bildobjekte mit einem eigenen Kult verbinden – müsste man doch sonst postulieren, dass jeder Stifter einer Götterstatue auch einen Kult eingerichtet hätte.

In jedem Fall hat sich das Erscheinungsbild des Tempelhofs mit Beginn der Kaiserzeit erheblich verändert. War das rituelle Handeln bis in das 2. Jh. v. Chr. durch das Mitbringen kleiner Votive geprägt, von denen sich nur einzelne größere Stiftungen wie das Mummius-Votiv abhoben[656], bevölkerten mit dem Beginn der Kaiserzeit immer mehr großformatige Statuenvotive den Hof des Heiligtums. Dies gilt zuvorderst für Götterbilder, die mit ihren ganz unterschiedlichen Körper- und Rollenkonzepten heterogene Rezeptionsangebote eröffneten. Während Apollo und Diana Agilität und Keuschheit verkörperten, begegneten dem Heiligtumsbesucher auch eine aufreizende Venus, ein erotisierender Hermaphrodit und ein verhüllter Mercur[657]. In dieser sinnlichen wie thematischen Heterogenität schlossen diese großformatigen Götterstatuen an die alte Votivtradition des Heiligtums an. Auch das späthellenistische Votivmaterial des 2. Jhs. v. Chr., zu dem Theatermasken, Musikanten-Statuetten, Tanagräerinnen sowie Statuetten von Eroten und Hermaphroditen gehören, nahm ikonographisch nur indirekt auf Apollo Bezug[658]. Spätestens ab der beginnenden Kaiserzeit waren es neben den großen Götterstatuen auch die Porträtstatuen von Stiftern, die den Tempelhof

655 Dass Votivaltäre für sich stehen können, zeigen Busch – Schäfer 2014, 13; ausführlicher Scheid 2014, 30–34; Van Andringa (2014, 114 f.) diskutiert kampanische Votivaltäre aus Heiligtümern.
656 Osanna 2016.
657 Van Andringa (2012, 110) sieht in den Statuen eine Referenz an die Stadtgöttin Pompejis – allerdings würde dafür gerade nicht das Bildschema der Venus Pompeiana gewählt.
658 Theatermasken und Musikanten-Statuetten mag man auf die *ludi Apollinares* beziehen. Tanagräerinnen, Eroten und Hermaphroditen mögen jedoch eine Beziehung zu anderen städtischen Kulten, Vorstellungen und Diskursen hergestellt haben, die auf diese Weise in den Apollo-Kult eingebettet wurden. Osanna (2015, 77–79; 2016, 184) setzt die Statuen der Venus und des Hermaphroditen zu dieser alten Votivtradition in Beziehung. Die thematische Vielfalt der Votive erklärt er in Bezug auf die *ludi Apollinares*. Die Objekte wurden nach Auskunft von Matritzenfunden zumindest partiell vor Ort, im Bereich der Via Marina (?), hergestellt, s. Torelli – Zevi 2020, 68.



Abb. 145: Apollo-Tempel, Innenraum der Cella

prägten. Mit einer Basis in der Ostporticus lässt sich vielleicht eine qualitätvolle Togastatue in Verbindung bringen[659]. Diese Komplexität und Dichte an Medien, Inhalten, Formen und Farben dürfte die ästhetische und semantische Textur des Heiligtums nachhaltig geprägt haben. Das Heiligtum wurde als ‚lebendiger' Raum erfahrbar, der zahlreiche visuelle Reize bot.

Betrachten wir abschließend die Wirkung des Tempelinneren, das für Besucher wohl nur eingeschränkt sichtbar bzw. zugänglich war. Vom Pronaos mit seinem weißen Tessellat[660], auf dem sich die Schatten der Säulen abzeichneten, trat man durch eine bronzene, zweiflügelige Gittertür und eine zweiflügelige Holztür[661] in einen kleinen, intimen Kultraum mit einer ehrwürdig-traditionellen Ausstattung, die auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgeht. Ein polychromes Opus sectile aus perspektivischen Rauten (weißer Marmor, Schiefer, grüner Kalkstein) war von einem polychromen Mäanderband eingefasst und in ein weißes Mosaikpaviment eingebettet **(Abb. 145)**[662]. An der Eingangsseite war in ein Schieferband in bronzenen Lettern eine oskische Inschrift eingelassen, die an die Stiftung des Paviments durch einen *kvaísstur* (Quaestor) erinnerte[663]. Die oskische Schrift führte einem Besucher des 1. Jhs. n. Chr. unmissverständlich vor Augen, dass er sich in einem alten Bau befand. Das Opus sectile füllte einem Teppich gleich den Bereich zwischen Schwelle und Kultbildbasis, fungierte als Schaufläche, führte den Blick aber zugleich zum Kultbild hin. Nach Aus-

---

659 De Caro 1986, 25; Rescigno (2016, 50) bezieht sie auf den Stifter der *ludi Apollinares* und der *mensa*, A. Clodius. Die Togastatue ist bei Wolters (1915, 32) als „statua consolare ohne Kopf" erwähnt. Er schlägt indes eine Platzierung auf einer der Basen östlich des Tempelaufgangs vor (Wolters 1915, 38).

660 Pernice (1938, 69 f.) beschreibt die Sequenz von rotem Cocciopesto und weißem Tessellat in Opus quasi reticulatum, das er in den frühen zweiten Stil weist. Während er es mit dem Opus sectile im Inneren korrelliert, kommt auch eine Gleichzeitigkeit mit der Errichtung von Fronttreppe und Altar in sullanischer Zeit in Frage.

661 Overbeck – Mau 1884, 99: „Wir überschreiten die Schwelle der Cella, in welcher nach hinten die Löcher der Angeln einer wahrscheinlich hölzernen doppelten Flügelthür, nach vorn aber diejenigen einer vermuthlich bronzenen ebenfalls doppelten Gitterthür nebst den mit Bronze eingefassten Löchern der Riegel erhalten sind […]."; vgl. PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 300 Abb. 22.

662 Overbeck – Mau 1884, 96; PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 300 f. Abb. 23–27. Mosaik und Opus sectile ersetzten ein älteres Cocciopesto-Paviment, vgl. De Caro 1986, 12; 2006, 133; D'Alessio 2009, 15.

663 Vetter 1953, 52 Nr. 18; De Vos – De Vos 1982, 31; La Rocca et al. 1994, 106; Barnabei 2007, 12; zum Paviment Pernice 1938, 70.

kunft der in situ erhaltenen Kultbildbasis, die nachträglich mit Marmor verkleidet wurde[664], war die Kultstatue etwas von der Cella-Rückwand abgesetzt in der zentralen Raumachse aufgestellt[665]. Das Kultbild dürfte aufgrund der relativ geringen Dimensionen der Basis (1,45 × 1,15 m[666]) nicht nur recht klein ausgefallen, sondern auch ‚nahbar' inszeniert gewesen sein.

Die Gestaltung der Cella-Innenwände war auf die Steigerung der Kultbildwirkung ausgelegt. Wie am Außenbau wurde der Stuck ersten Stils in neronischer Zeit restauriert. Auf eine ausgesprochen niedrige Sockel- bzw. Plinthenzone folgten annähernd quadratische Orthostatenblöcke, die ursprünglich polychrom, nach der neronischen Restaurierung weiß waren[667]. Indem sie tief ansetzten, verliehen sie dem Raum eine intime Wirkung. Darüber schlossen ein Gurt und die nicht erhaltene Oberzone an. An der Rückwand fiel der zentrale Orthostat breiter aus und war dadurch auf das mittige Kultbild bezogen[668], an den Seitenwänden erzeugten fünf Orthostaten eine parataktische Ordnung. Der Verzicht auf Figürlichkeit, die Rhythmisierung des Decors und die Hervorhebung der zentralen Raumachse trugen zusammen mit dem Paviment dazu bei, das Kultbild in Szene zu setzen.

Das Kultbild war das dominierende, nicht aber das einzige Objekt in der Cella. Zur Cella-Ausstattung gehörten weiterhin ein Omphalos, der im linken (westlichen) ‚Schiff', das durch den weißen Mosaikstreifen angezeigt wurde, platziert war (vgl. Abb. 145). Vielleicht war hier auch eine in neronischer Zeit gestiftete Basis (Neapel, NM 3762) aufgestellt, die eine Hirsch-Skulptur trägt **(Abb. 146)**[669]. An ihren Ecken halten rundplastische Eroten schwere Girlanden. Damit nahm dieses Votiv in geradezu spielerischer Weise auf Diana Bezug. Das Cella-Innere war somit in seiner Gestaltung zwar ganz auf das Kultbild bezogen, doch erzeugten zusätzliche Ausstattungselemente Asymmetrie, Heterogenität und Vielfalt[670].

---

664 Pernice 1938, 70; Rescigno 2016, 42 f. mit Abb. 10. Er diskutiert die Abdrücke auf der Lava-Oberseite in Hinblick auf das eventuelle Kultbild: „Il piano superiore, in lava, si presenta liscio, con una vaga impronta circolare al centro e due lacune ai margini, tracce forse utili per discutere dell'immagine di culto: un elemento centrale e due minori laterali […]." Er überlegt, ob es sich bei dem runden Element um den Omphalos gehandelt haben könnte. Auf der Kultbildbasis wären folglich ausgesprochen kleine, unscheinbare Objekte aufgestellt, im Fall des Omphalos sogar ein anikonisches Objekt. Rescigno (2016, 43) selbst räumt allerdings ein, dass die eigentliche Platte, auf der die Kultbilder aufgestellt waren, verloren sein könnte.

665 Wolf 2009, 283; mit etwas anderer Auffassung von Hesberg (2007, bes. 449), der für dieses und ähnliche Pavimente annimmt, sie hätten „die Distanz zwischen Eingang und Kultbild klarer markiert". Für den Apollo-Tempel selbst allerdings betont er die das Auge leitende Funktion des Paviments (2007, 450).

666 Wolf 2009, 283.

667 Overbeck – Mau 1884, 100: „Die Wände sind weiß, durch nicht eben feine plastische Stuckarbeit in Felder getheilt […]. Offenbar stammt diese Decoration aus der letzten Zeit Pompejis. Doch kommen unter derselben die Reste einer älteren Decoration zum Vorschein; wir erkennen deutlich, dass der Tempel einst im Stil der Tuffperiode decorirt war: es war auf seinen Wänden in Stuck eine Bekleidung mit bunten Marmorplatten nachgeahmt, welche durch ein auch in Stuck gearbeitetes Zahnschnittgesims unterbrochen war. Auch die Stuckdecoration der Außenseite der Cella gehört der letzten Zeit Pompejis an: in Weiß ist eine Incrustation nachgeahmt; doch sind die fugenschnittartigen Ränder der einzelnen Platten mit feinen gepressten Ornamenten verziert: ein der Zeit des ersten Stils fremdes Motiv."

668 Moormann 2011, 73; Rescigno 2016, 43.

669 CIL X 801: *T(– – –) D(– – –) V(– – –) S(– – –)*; Peterson 1919, 229 f.; D'Alessio 2009, 20. Abb. 25; Van Andringa 2012, 94; Rescigno 2016, 52 Abb. 20; Gregori – Nonnis (2016, 247) beziehen die Inschrift auf Tellus, Diana und Venus bzw. Diana in ihrer Erscheinung als Trivia Dea. Sollte die Basis hier ursprünglich ihren Ort haben, so würde sie einmal mehr davon zeugen, dass auch in der Cella selbst *synaoi theoi* verehrt werden konnten. Wolters (1915, 52 f.) bezweifelt allerdings die Fundnotizen, welche die Aufstellung in der Cella angeben (er sieht hier eine Verwechslung mit dem Iuppiter-Tempel) und geht von einer Aufstellung im Tempelhof, in der Nähe der Diana-Statue, aus.

670 Vgl. hierzu die stadtrömischen Tempel augusteischer Zeit bei Gros 1976.



Abb. 146: Neronische Statuenbasis mit Hirsch (Neapel, NM 3762), aus dem Apollo-Tempel

3.3 Gestaltungsstrategien in den Heiligtümern Pompejis

Am Apollo-Heiligtum ließen sich gestalterische Schwerpunkte beobachten, die im Folgenden als Grundlage für eine vergleichende Beobachtung eingeführt werden sollen:

- das Heiligtumsareal.
- die architektonische Form und der bauliche Zustand des Tempels.
- die Gestaltung im Detail: Bauornamentik.
- die Oberflächen: Materialien, Farben und Formen.
- die Cella-Innenräume.
- die Inszenierung der Kultbilder.
- die Gesellschaft der Kultbilder: weitere Votive im Cella-Inneren.

Der Vergleich dieser charakteristischen Gestaltungsbereiche erlaubt einen systematischeren Zugriff auf die jeweils spezifische atmosphärische Gestimmtheit der einzelnen Heiligtümer **(Abb. 147)**.

Das Heiligtumsareal

Atmosphärisch besonders relevant ist die Gestaltung des Heiligtumsareals – seine schiere Größe, seine Proportionen im Verhältnis zu den Tempelproportionen, seine Öffnung oder Schließung gegenüber der Landschaft, seine Pflasterung bzw. Begrünung, die Platzierung und Inszenierung des Altars sowie die Ausstattung mit weiteren Mikroarchitekturen, Installationen und Votiven.

Die besonders großen Tempel der Stadt waren von einer großen Freifläche umgeben. Dies gilt zuvorderst für das Kapitol (Abb. 76. 121. 147), das ein besonders hohes, verstucktes Podium (H: 3,2 m)[671] und mit 17 × 37 m die größte Stylobatfläche aller städtischen Tempel besaß[672]. Seine Wirkung entfaltete dieser Großbau in Bezug auf den weitläufigen, gepflasterten und von Portiken eingefassten Forumsplatz. Wir haben bereits gesehen, dass das Opfer durch die Verlegung des Altars auf das Tempelpodium auf die Zuschauermenge und den Platz ausgerichtet wurde. Zugleich wurde der Altar dadurch vor dem Tempelprospekt inszeniert. Auch der Tempel selbst wurde auf eine entsprechende Schauwirkung hin gestaltet. Indem seine Treppenwangen nach Ausweis des Erdbebenreliefs aus der Casa di Caecilius Iucundus (V 1,26) als Statuenpostamente fungierten[673], rahmten die Statuen nicht nur den Altar, sondern machten den Tempel zugleich zu einem monumentalen Bildträger **(Abb. 148)**. Dadurch ergab sich ein visueller und thematischer Bezug zum Forum – korrespondierte das Kapitol dadurch doch mit den flankierenden Ehrenbögen und Statuenbasen am Platz (Abb. 165).

Die nach dem Kapitol größten Tempel der Stadt erhoben sich ebenfalls auf großen Freiflächen. Der Tempio Dorico, der etwa gleich breit, jedoch signifikant kürzer als das Kapitol war (ca. 17,3 × ca. 27,23 m[674]), dominierte die unregelmäßige Fläche des Foro Triangolare **(Abb.** 147. **149)**[675]. Der augusteische Venus-Tempel mit ähnlichen Abmessungen (14,8 × 26,9 m) besaß einen großen, annähernd quadratischen Tempelhof (72,2 × 69 m) **(Abb.** 147. **150)**[676]. Er verfügte über ein eher niedriges Podium (H: 1,5 m[677]), während der Tempio Dorico aufgrund seiner frühen Entstehungszeit eine umlaufende Krepis mit drei bis fünf Stufen aufwies, die das abschüssige Terrain ausglichen. An die östliche Frontseite, wo die Krepis mit fünf Stufen besonders hoch ausfiel, war eine neunstufige Treppe angeschoben, die auf den Stylobat hinaufführte[678]. Der Zugang zu beiden Heiligtümern lag jeweils auf der Tempelrückseite, sodass ein Besucher den Bau zunächst umschreiten musste, bevor er ihn von vorn erblicken konnte. Beide Anlagen boten – dem Forum vergleichbar – aufgrund ihrer enormen Größe Raum für eine große Zahl an potentiellen Kultteilnehmern, aber auch zum Lustwandeln. Dabei verband sich die Weitläufigkeit – anders als am Forum – mit einem attraktiven Blick in die Landschaft. Hinsichtlich der Gestaltung dieser Freiflächen unterschieden sich Venus-Heiligtum und Foro Triangolare jedoch ganz erheblich.

---

671 Zu einer vorkaiserzeitlichen Stuckschicht, die in der Hohlkehle auf Höhe des kaiserzeitlichen Bogens sichtbar blieb, s. Müller 2011, 44. 70 Anm. 175.
672 Zu den Maßen, s. Wolf 2009, 299.
673 Etwa Döhl – Zanker 1984, 185; Adam 1986, 68; Lippolis 2016, 120; anders Huet (2007), die die Reiterstatuen vor den Forumsportiken rekonstruiert.
674 Wolf 2009, 274.
675 Maße bei Wolf 2009, 299; bei Borlenghi (2011, 218 f.) als Campus angesprochen, hier jedoch in Bezug auf den Tempel als Heiligtumsareal aufgefasst, das erst nach und nach – mit dem allmählichen Verlust sakraler Bedeutung – auch weitere Funktionen angenommen hat und als Erlebnispark fungierte.
676 Wolf 2009, 233.
677 Alle Maße zum Venus-Tempel: Wolf 2009, 229. 233. 248.
678 de Waele 2001, 88 f.

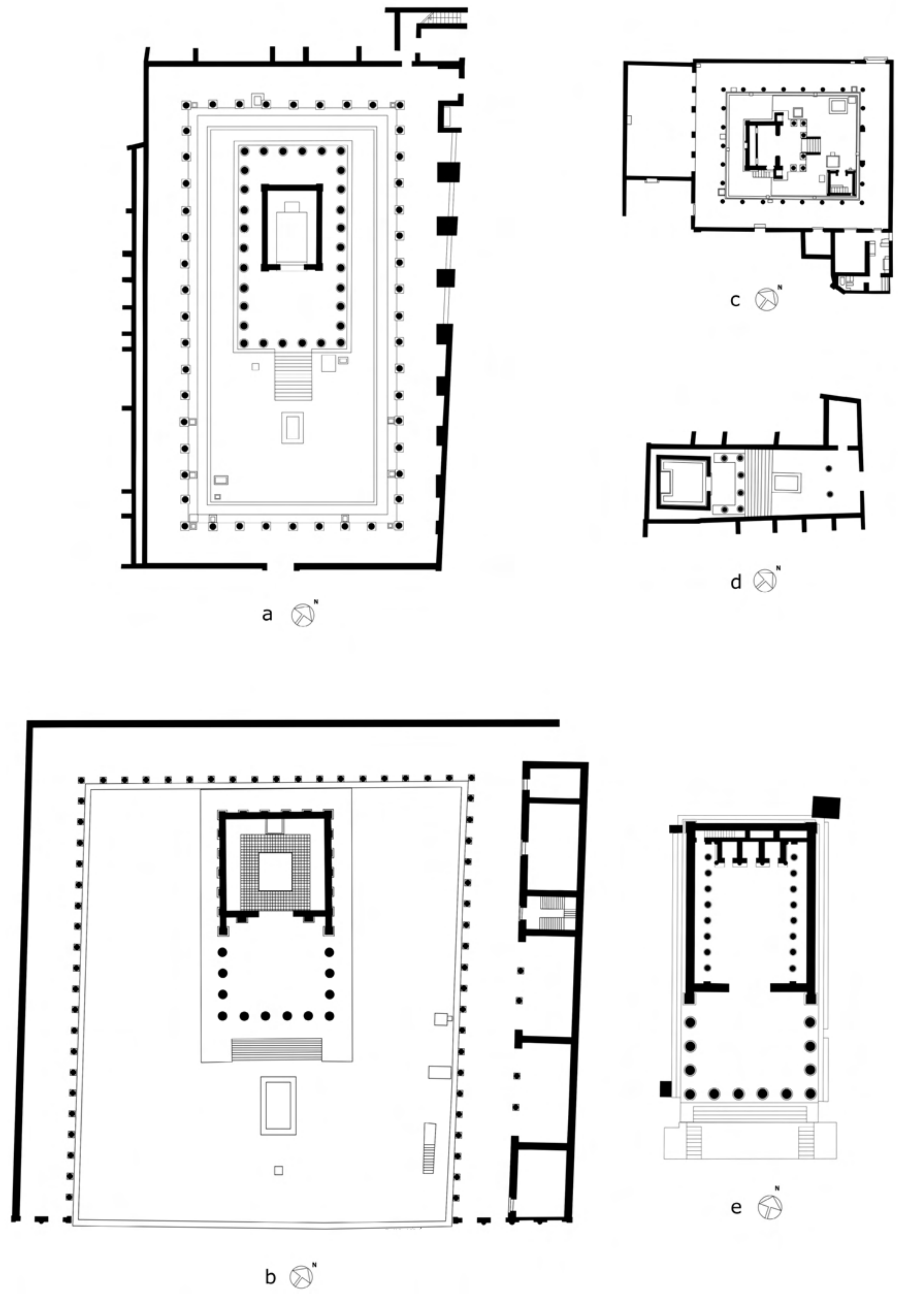


Abb. 147: Grundrisse der Tempel Pompejis: a) Apollo-Heiligtum, b) Venus-Heiligtum, c) Isis-Tempel, d) Aesculap-Tempel, e) Kapitol, f) sog. Tempel des Genius Augusti, g) Fortuna-Tempel, h) sog. Laren-Heiligtum, i) Foro Triangolare mit Tempio Dorico

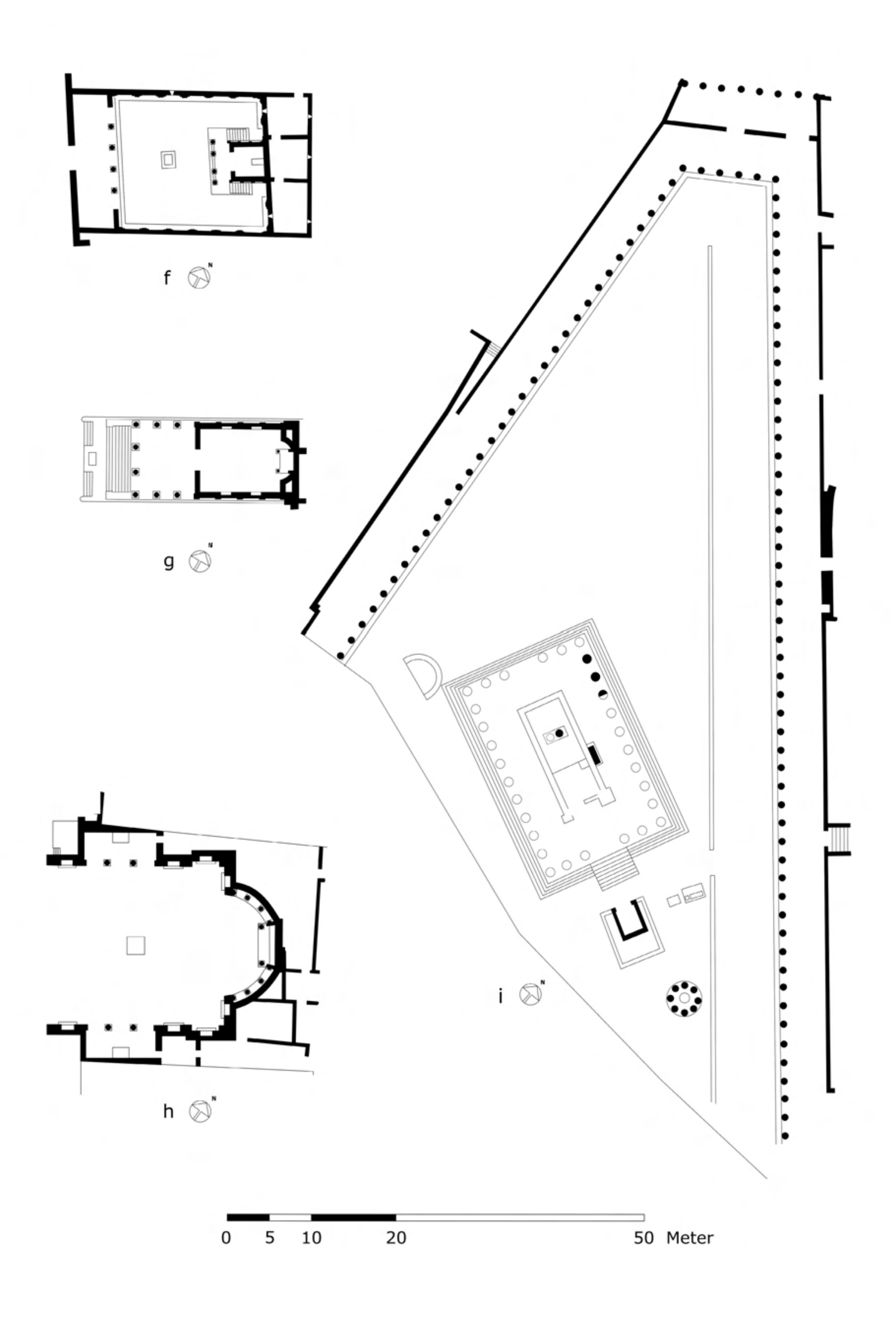

f
N
g
N
h
N
i
N
0
5
10
20
50 Meter



Abb. 148: Erdbebenrelief aus der Casa di Caecilius Iucundus (Pompeji, Antiquarium, SAP 20470)



Abb. 149: Tempio Dorico (im Vordergrund) und Foro Triangolare

Das Heiligtum des Tempio Dorico war durch Asymmetrie geprägt. Asymmetrisch fiel die von Portiken eingefasste Fläche aus, und asymmetrisch verhielt sich dazu die Platzierung des deutlich älteren archaischen Tempels (Abb. 147), der sich an der Orographie orientierte: Seine südliche Langseite verlief etwa parallel zur durch Terrassierungen gestützten Hangkante[679]. Der Zustand des Tempels – es handelte sich wohl bereits in augusteischer Zeit um eine Ruine (s. u.) – hatte Auswirkungen auf die Gestaltung des Heiligtumsareals. So wurde zu Beginn des 1. Jhs. v. Chr. unmittelbar vor dem Tempel, in der Achse des Eingangs, eine rechteckige Einfassung (3,25 × 3,4 m) angelegt. Diese hypäthrale Eschara fungierte nun wohl als eigentlicher Kultnucleus, sie wurde nach 62 n. Chr. umgestaltet, indem sie von einer größeren rechteckigen Einfassung (5,7 × 6,97 m) umhegt wurde **(Abb. 151)**[680]. Die Opferstätte war somit nicht von allen Seiten zugänglich, das Opfer gewann einen exklusiven Charakter.

Tempel und Eschara bildeten den Mittelpunkt einer großen, begrünten Fläche[681]. In diesen Garten[682] wurden nach und nach verschiedene Kultmale, Installationen und Votive integriert. Im 2. Jh. v. Chr. entstand im zentralen Bereich, unmittelbar nordöstlich des Tempels, ein rechteckiges, im ersten Stil ausgestattetes Gebäude, das erst nach dem Erdbeben aufgegeben wurde[683]. Ebenfalls

679 Zur Terrassierung und zum Verlauf der Stadtmauer, s. Osanna et al. 2021, 21 f. mit Abb. 3.
680 Zu den Maßen und Bauphasen Osanna 2016, 79 f.; zur ersten Phase gehören vier Cippi; mit leicht modifizierter Datierung zuletzt Osanna et al. 2021, 22–25.
681 Jashemski 1993, 223; Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [363 f.] 135 f.
682 Hier wird auf die Ansprache als „heiliger Hain" – ein Konzept der Romantik – verzichtet; s. Neudecker 2015, 220. Zu den lateinischen Termini *silva*, *nemus* und *lucus*, s. ebda. 221 f.
683 Osanna – Giletti 2020, 19; Osanna et al. 2021, 25–31.

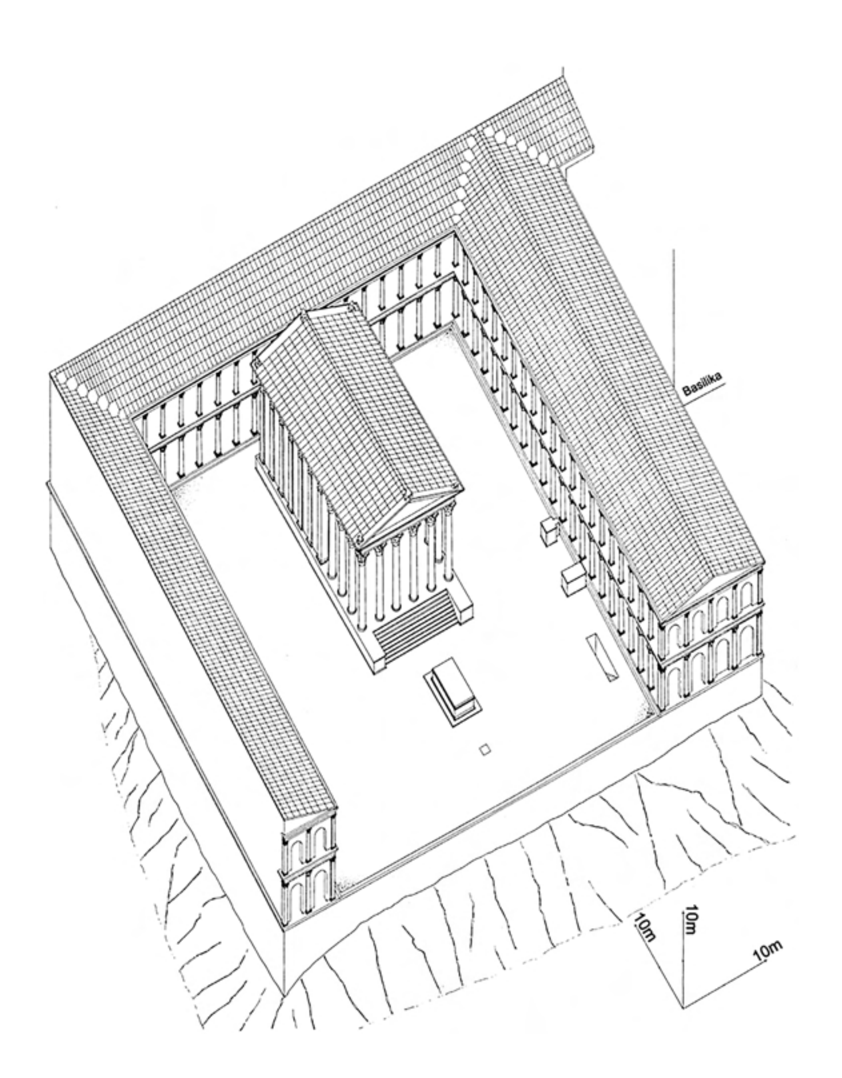


Abb. 150: Venus-Tempel, Axonometrie der augusteischen Phase



Abb. 151: Foro Triangolare, Eschara vor dem Tempelaufgang

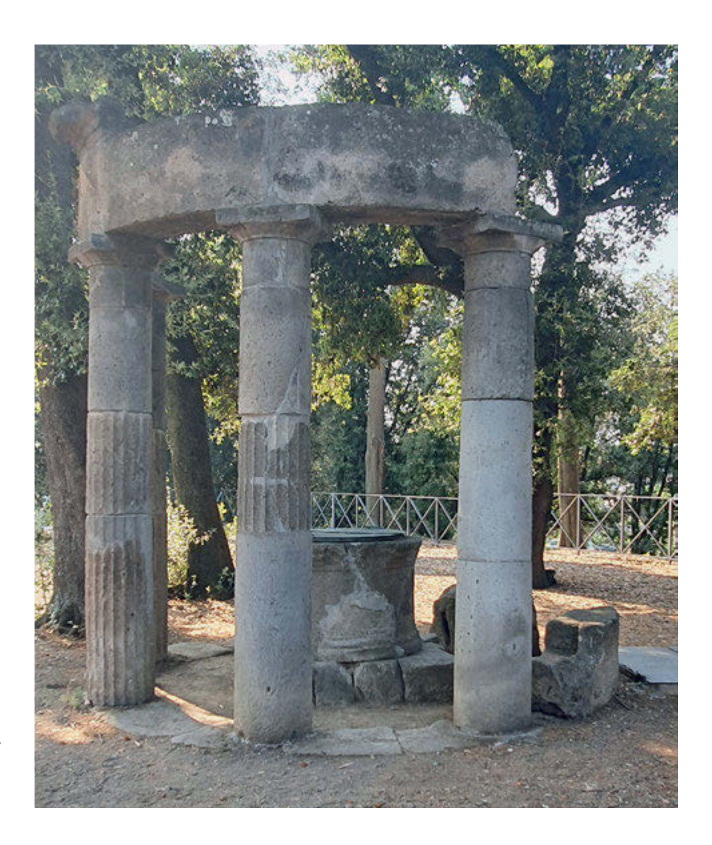


Abb. 152: Foro Triangolare, Brunnen-Monopteros

auf das 2. Jh. v. Chr. geht ein Brunnen in der Ostecke des Heiligtums zurück, den ein Tuff-Monopteros (D: 4,7 m) mit dorischen Säulen umgab **(Abb. 152)**[684]. Diese verschiedenen Gebäude und Installationen wurden durch eine niedrige, ursprünglich schwarz verstuckte Mauer mit weißen Marmorinkrustationen abgegrenzt[685], die parallel zur östlichen Porticus verlief. Sie grenzte – wenigstens symbolisch – den das Areal passierenden Durchgangsverkehr vom Heiligtumsareal ab (vgl. Abb. 154 im Hintergrund)[686]. Im Eingangsbereich wurde in augusteischer Zeit die Statue für den *patronus* M. Claudius Marcellus aufgestellt (vgl. Abb. 154)[687]. Für die Wirkung, Wahrnehmung und Nutzung des Heiligtums besonders signifikant war die in augusteischer Zeit von den Duoviri L. Sepunius und M. Herennius an der hinteren, westlichen Ecke der Krepis angelegte, von Löwentatzen eingefasste und mit einer Sonnenuhr versehene Schola **(Abb. 153)**. Sie macht deutlich, dass nunmehr vor allem das Erleben des sakralen Areals, nicht aber der eigentliche Kult von Bedeutung war[688]. Ein ursprünglich für die städtische Identität zentraler Kultplatz hat sich im Laufe der Zeit zu einem sakralidyllischen Areal gewandelt, das zum Lustwandeln eingeladen haben mag[689]. Damit sind Qualitäten eines ländlichen Heiligtums, wie es zahlreiche Bilder des dritten und vierten Stils imaginierten, mitten in der Stadt erlebbar geworden. Aus der Perspektive antiker Autoren stimulierte ein solcher sakraler Gartenraum durch seine Stille religiöse Gefühle[690].

684 Zum samnitischen Stifter *meddix tuticus Numerius Trebius*, s. Overbeck – Mau 1884, 89; Vetter 1953, Nr. 15; Barnabei 2007, 25; Wolf 2009, 275. 279; Borlenghi 2011, 218.

685 Für eine Deutung als Sportanlage fehlen stichhaltige Hinweise, s. bereits Overbeck – Mau 1884, 78; jüngst diskutiert bei Trümper 2018, 90 f.

686 Zur Deutung als Paradromis für sportliche Ertüchtigung, s. Borlenghi 2011, 218 f. mit weiterer Literatur.

687 CIL X 832; s. Barnabei 2007, 25; Pesando 2011, 29–31; Opdenhoff 2021, 113.

688 CIL X 831; vgl. Overbeck – Mau 1884, 79; erneut etwa Barnabei 2007, 24 f.

689 Nach 62 n. Chr. zeugen Spoliationen und Wiederverwendungen davon, dass der Bereich massiv umstrukturiert wurde, vgl. Osanna 2016, 78 f.

690 Für Seneca (epist. 41, 3) sind es Naturphänomene wie ein dichter Hain, eine Grotte oder eine Quelle, die zu einer Gläubigkeit an Götter und zu deren dortiger Verehrung führen. Lucretius (5, 73–75) spricht davon, dass Gottesfurcht



Abb. 153: Foro Triangolare, Schola



Abb. 154: Foro Triangolare, Labrum und Statuenbasis

Mit der Anlage der einfassenden Porticus ergab sich – spätestens nach dem Erdbeben[691] – eine neuartige Raumwirkung: Der offene Bereich – die Tempelruine und die umgebenden Mikroarchitekturen – wurden architektonisch eingehegt und inszeniert **(Abb. 154)**: Von der überdachten Porticus aus ergaben sich verschiedene attraktive Blickperspektiven auf das Heiligtumsareal.

Tempel und Haine vor menschlicher Willkür beschützt. Bei Plinius (nat. 12, 2, 3–5) ist davon die Rede, dass in der römischen Urzeit Naturheiligtümer und nicht Tempel zur Götterverehrung dienten und bestimmte Bäume bestimmten Gottheiten zugewiesen sind; vgl. Neudecker 2015, 220. 223.

691 Eine Datierung der Porticus ins 2. Jh. v. Chr. bei Wolf 2009, 273. Die stratigraphischen Hinweise der Grabungen von Carafa im Bereich der Porticus-Westseite deuten jedoch auf eine andere Chronologie. Carafa (1997, 20 f.; vgl. Carafa 2005, 25. 28–31) konnte eine Struktur nachweisen, die für die Errichtung der Porticus abgerissen wurde. Die Funde ließen auf das 1. Jh. v. Chr. als Terminus post quem für die Errichtung der Porticus schließen. Er plädiert allerdings für eine kaiserzeitliche Datierung der Porticus nach dem Erdbeben (Carafa 1999; 2005); ebenso D'Alessio 2009, 31; zur Forschungsdiskussion, s. Borlenghi 2011, 217–219; Trümper 2018, 89–91. Die jüngsten Grabungen konnten im Nordwesten eine rechteckige Brunnenstruktur nachweisen, die der Porticus in diesem Bereich vorausging; die Ausgräber sprechen sich für eine Überbauung dieser Strukturen durch die Porticus in der Zeit nach dem Erdbeben aus (Osanna – Giletti 2020, 7 f. 16 f.; Osanna et al. 2021, 19. 31). Allerdings schließen sie eine ältere Vorgänger-Porticus nicht aus, s. Osanna – Giletti 2020, 19, und tatsächlich handelt es sich um alte Bauteile, die als Spolien wiederverwendet wurden. Daher ist die Existenz einer älteren Porticus des 2. Jhs. v. Chr. zumindest denkbar (vgl. Carafa 2005).



Abb. 155: Venus-Heiligtum, Blick von Norden auf das Areal

Das augusteische Venus-Heiligtum (Abb. 147. 150) kann man als regelrechten Gegenentwurf zum Foro Triangolare auffassen[692]. Eine weitläufige, dreiseitig von zweigeschossigen Portiken[693] eingefasste Plattform (72,2 × 69 m)[694] wurde von einem mittig platzierten, hexastylen Tempel (Podium: 26,9 × 14,8 m) dominiert. Tempel und Portiken wurden vollständig aus lunensischem Marmor errichtet, für beide wurde die korinthische Ordnung gewählt. Maureen Carroll verbindet mit der ersten Phase der Monumentalisierung eine Bepflanzung des Hofs: Die Säulen aller drei Porticusflügel haben mit Bäumen korrespondiert, sodass der Tempel von einem artifiziell strukturierten ‚Garten' eingefasst und hinterfangen wurde[695]. Mit dem weißen Marmor verwendete man ein ‚modernes' Material, das überhaupt erst in dieser Zeit in großem Stil im norditalienischen Luni/Carrara abgebaut wurde.[696] In der Achse vor dem Tempel wurde ein Altar platziert[697]. Anlässlich von Opferhandlungen konnte eine große Kultgemeinschaft den Altar umgeben und an dem Geschehen teilhaben. Zu diesem Hauptaltar trat – ähnlich wie im Apollo-Heiligtum – auch wenigstens ein Votivaltar hinzu, hier allerdings im Miniaturformat (H mit Pulvini: 0,25 m)[698]. Weiterhin mögen aus dem Areal ein Marmorporträt *capite velato* (Marcellus?) und ein marmornes Kinderporträt, beide augusteisch, stammen[699]. Die symmetrische Organisation, der axiale Bezug von Altar und Tempel

692 Ursprünglich wurde die Anlage des Tempels in die Zeit nach der Kolonie datiert, s. Jacobelli – Pensabene 1995/1996, 45; Carroll 2008, 38 auf der Basis von Funden aus dem Podium; erneut Carroll 2010, 65; in der Folge wurde die Anlage des monumentalen Heiligtums in das ausgehende 2. Jh. v. Chr. hochdatiert, s. Curti 2007, bes. 53–58; 2008, 62 f.; 2008a, 53 f. Abb. 7–9; D'Alessio 2009, 39 f.; 2016, 155. 160. 162; Lepone 2016, 101 f.; Curti (2007, 56 f.) und D'Alessio (2009, 39 f.) nehmen für das 2. Jh. v. Chr. einen tetrastylen Tempel an. Jüngst allerdings wurden die Funde des 3. und 2. Jhs., die aus dem Areal stammen, mit einer Bebauung in Verbindung gebracht, die der Anlage des monumentalen Heiligtums vorausgingen, s. Battiloro – Mogetta 2021. Zu solchen Gebäuden dürften dementsprechend auch Putzreste ersten Stils gehören (Varriale 2010). Zur Anlage des Heiligtums sei es überhaupt erst in augusteischer Zeit gekommen.

693 Jacobelli – Pensabene 1995/1996, 45.

694 Carroll 2008, 43; 2010, 83–86.

695 Carroll 2008, 38–41; 2010, 74–81. Sie allerdings weist diese Bepflanzung der ersten sullanischen Phase zu. In der zweiten monumentalen Phase – für sie in augusteischer Zeit – seien die Bäume einem Opus caementicium gewichen. Mit der Neudatierung des Monumentalkomplexes als Ganzem in augusteische Zeit muss auch Carrolls Chronologie für die Begrünung einer neuen Diskussion unterzogen werden.

696 Unter Iulius Caesar erschlossen (Strab. 5, 2, 5; Plin. nat. 36, 14), ab augusteischer Zeit in großem Umfang verwendet.

697 Curti 2007, 57 mit augusteischer Datierung; Wolf (2009, 240) rechnet ihn der ersten Bauphase des Heiligtums zu.

698 Sogliano 1898, 392.

699 Neapel, NM 6317; gefunden in einer Füllschicht unterhalb der Terrasse; beide Porträts befinden sich im Antiquarium von Pompeji; De Franciscis 1951, 41 f. Abb. 30–33; Bonifacio 1997, Kat. 6; Barnabei 2007, 49 f. mit Abb. 20.

und die umfassende Verwendung von weißem Marmor schufen im Venus-Heiligtum ein Ambiente der Erhabenheit, das durch die landschaftliche Einbindung noch einmal gesteigert wurde: Der Besucher des Kultareals thronte regelrecht über der Landschaft und genoss einen spektakulären Ausblick **(Abb. 155)**. Häuser, die in Pompeji in vergleichbarer Lage am Stadtrand angelegt waren, zählten zu den besonders prunkvollen Wohnanlagen der Stadt. Im Heiligtum profitierten alle Besucher vom Ausblick. Das Heiligtumserlebnis war jedoch nicht von langer Dauer: Die Zerstörungen durch das Erdbeben 62 n. Chr. gaben zu groß angelegten Umstrukturierungen Anlass[700], sodass das Heiligtum im Jahr 79 n. Chr. noch Baustelle war (Kap. IV 1.1).

Während die besonders großen Tempel von einem imposanten, wenn auch sehr unterschiedlich gestalteten Freiraum umgeben waren, nahm sich die Hoffläche im Apollo- und Isis-Heiligtum deutlich kleiner aus (Abb. 127. 143. 147). Die Portiken, die in beiden Fällen nah an den Tempel heranrückten, trugen dazu bei, die Wahrnehmung und Nutzung des Tempelhofs zu strukturieren. Sie hielten den Heiligtumsbesucher auf Abstand zum Tempel und gaben bestimmte Blickperspektiven vor.

Im Fall des Apollo-Heiligtums erhob sich der Tempel auf einem recht hohen Podium (H: 2,2 m). Dessen Maße (12 × 22 m) waren jenen des Venus-Tempels vergleichbar, doch fiel der Peristylhof signifikant kleiner aus (Außenmaße Bezirk: 31,5 × 54,5 m)[701]. Dadurch füllte der Tempel den Hof fast vollständig aus und wirkte besonders raumgreifend (Abb. 143). Der Hauptaltar war in knappem Abstand vor dem Tempel platziert und axial auf diesen bezogen. Durch seine Längsausrichtung ergab sich eine zusätzliche Betonung der Achse. Die verschiedenen weiteren Altäre verteilten sich asymmetrisch im Hof. Sie konnten dadurch die Portiken nur bedingt als Rahmung, den Tempel kaum als Bezugspunkt für sich in Anspruch nehmen. Im Rahmen von Kulthandlungen müssen sie jeweils Nuclei für sich dargestellt haben.

Der deutlich kleinere, gepflasterte Hof des Isis-Heiligtums (23,56 × 20,76 m[702]) fasste gleich zwei Gebäude ein – den besonders kleinen, gedrungenen Tempel selbst (B: 6,14 m; L: 7,33 m) und das hypäthrale Purgatorium, in dem man zu Reinigungszwecken zu einem Becken mit symbolischem Nilwasser hinuntersteigen konnte[703] **(Abb.** 127. 147. **156)**. Beide Bauten sind durch eine ungewöhnliche, fremdartige Architektur gekennzeichnet (s. u.), werden jedoch durch eine lokal vertraute, vierseitige Porticus allseitig eingefasst.[704] Während der Tempel in der zentralen Achse des Hofs liegt, setzt das Purgatorium einen asymmetrischen Akzent. Symmetrie und Asymmetrie werden durch die Altäre verstärkt: Der zentrale Altar des Heiligtums ist aus der Achse versetzt und nah an die westliche Außenmauer des Purgatoriums herangerückt[705], während zwei Nebenaltäre zu beiden Seiten der Fronttreppe platziert waren, mit den Seitennischen korrespondierten und so klar auf die Tempelarchitektur bezogen waren. Durch Bauten und Altäre war der kleine Tempelhof dicht gefüllt, die Kultgemeinde wird wohl in der umgebenden Porticus Platz gefunden haben **(Abb. 157)**[706].

Indem sich an die Porticus verschiedene Kult- bzw. Festräume anschlossen, gewann das Heiligtum eine besondere Aufenthaltsqualität[707]. Von hier aus blickte man – ähnlich wie in einem Haus – auf den säulenumstandenen Peristylhof (Abb. 147).

700 Das Tempelareal wurde nach Norden, Westen und Osten erweitert und erhielt eine neue Umfassungsmauer, Tempel und Portiken wurden neu errichtet; s. zuletzt Battiloro – Mogetta 2021, 37 f.

701 Maße bei Wolf 2009, 282.

702 Ohne Annex-Räume, s. Wolf 2009, 292 f.

703 Zur rituellen Funktion etwa Hoffmann 1993, 207.

704 Zur nacherdbebenzeitlichen Umgestaltung, s. De Caro 1992a, 8.

705 Barnabei 2007, 60; Beaurin 2013, 183 f.

706 Tam Tran Tinh 1964, 33; Golvin 1994, 240 f.; Beaurin 2013, 187 f.

707 Der große Raum an der Westseite (Ekklesiasterion) wurde für Versammlungen und Festmahle genutzt (Hoffmann 1993, 57–59. 202 f.; Egelhaaf-Gaiser 2000, 189 f.; Moormann 2007, 143; de Angelis 2009, 392; Sampaolo 2013a, 161–163). Im kleineren Raum der Westseite (Sacrarium) wurden zahlreiche Kultobjekte verwahrt, es war vielleicht ein eher privater Kultbereich. Die Räume im Süden sind Räume, die auf längeres Verweilen schließen lassen. Meist bringt man sie mit Priestern und anderem Kultpersonal in Verbindung. Sie bestehen aus einer Küche, einem Privatbad



Abb. 156: Isis-Heiligtum, Frontansicht



Abb. 157: Isis-Heiligtum, südliche Nische mit Nebenaltar

Vor allem verfügte der Hof des Isis-Heiligtums – jenem des Apollo-Heiligtums vergleichbar – über eine reiche Votivausstattung (vgl. Abb. 147. 177 im Vordergrund)[708]. Dies gilt zuvorderst für eine große Zahl unterschiedlicher Götterbilder. Einige gaben sich aufgrund ihrer Ikonographie als fremde Götter zu erkennen. Die gilt für eine archaistische Isis-Statue mit Sistrum aus pentelischem Marmor (Neapel, NM 976; H: 105 cm)[709], aufgestellt vor der Porticus-Rückwand, sowie für einige Statuetten aus dem Sacrarium: zwei Bes-Statuetten (Neapel, NM 420), eine Isis-Statuette aus Terrakotta, die Statuette einer weiteren ägyptischen Gottheit[710] und eine Sphinx-Statuette aus Terrakotta (Neapel, NM 22572; H: 31,5 cm)[711]. Daneben traten Götterbilder, die dem pompejanischen Betrachter wohl vertraut waren. Neben der Bacchus-Statue an der Tempelrückseite gilt dies für eine marmorne Venus Anadyomene (Neapel, NM 6298; H: 74,5 cm)[712], die ebenfalls in der Porticus aufgestellt war. Eine ägyptisierende Bacchus-Herme (Neapel, NM 6516) bezieht eine lokal vertraute Gottheit auf den exotischen Kontext. Es sind somit zuvorderst die Götter, die zwischen Lokalem und Fremdem vermitteln. Besonders explizit kam Exotik in jenen Votiven zum Ausdruck, die aus dem ptolemäischen Ägypten importiert worden waren, namentlich eine Hieroglyphenstele (Neapel, NM 1035; H: 105 cm), die neben dem Tempelaufgang platziert war, eine Hockerfigur aus Fayence (Neapel, NM 430) und eine Uschebti-Figur (Neapel, NM 463) (vgl. Kap. IV 1.2)[713]. Daneben trat ein ägyptisierendes Votiv – ein lokal hergestelltes Bleifass (Neapel, NM 78594), das Isis, Anubis und Harpocrates sowie eine bekrönte Victoria auf dem Stier zeigt[714]. Für die statuarische Repräsentation wurden indes gängige, nicht-exotische Formeln gewählt: Dies gilt für die in der Porticus aufgestellte Marmorherme mit bronzenem Einsatzkopf des Schauspielers Norbanus Sorex (Neapel, NM 4991;

und zwei Wohnräumen. Zur Funktion der Räume, s. Hoffmann 1993, 51–54; Golvin 1994, 244; De Caro 1997, 342–344; Egelhaaf-Gaiser 2000, 188. 459 f.; Moormann 2007, 138. 149; Beaurin 2013, 238. 258. 276–282; Sampaolo 2013a, 163; Swetnam-Burland 2015, 109 f.

708 Eine Übersicht bei Adamo Muscettola 1992; Van Andringa 2012, 87 Abb. 5.2; vgl. Swetnam-Burland 2015, 113–115.

709 Arslan 1997, 428 Kat. V.46; De Caro 2006, 68 Kat. 86; Beaurin 2013, 463; gestiftet von L. Caecilius Phoebus (CIL X 849).

710 Vgl. Beaurin 2013, 462.

711 De Caro 2006, 79 Kat. 124–126. 129; Van Andringa 2012, 108.

712 De Caro 2006, 68 Kat. 88; Beaurin 2013, 463.

713 Beaurin 2013, 317. 460 Nr. I.13.

714 Adamo Muscettola 1982, 702; De Caro 2006, 73 Kat. 107.

H/Herme: 35,5 cm; H/Porträt: 16,8 cm)[715] ebenso wie für die zwei klassizistisch-idealisierten marmornen Frauenporträts (Neapel, NM 6285; H: 31,2 cm; Neapel, NM 6289; H: 31 cm) aus dem Sacrarium[716]. Bei einem dritten, aus dem Sacrarium stammenden Marmorkopf (Neapel, NM 6284) könnte es sich um ein an Isis angeglichenes Frauenporträt handeln, allerdings käme auch in Frage, dass der Kopf zu einer Isisstatue gehörte[717].

Mit Blick auf die Gestaltung des Heiligtums fällt auf, dass die Architektur von Tempel und Purgatorium, die Wandmalereien der Porticus-Rückwände, aber eben auch die Votive in jeweils unterschiedlicher Konkretheit auf den Isis-Kult Bezug nahmen[718]. Damit wird ein engeres rituelles und semantisch-ästhetisches Spektrum bedient, als wir dies für die Votive im Apollo-Heiligtum beobachtet haben. Das Isis-Heiligtum hielt dadurch ein dichtes Erlebnis-Ensemble bereit, das semantisch und ästhetisch durch seine Bezüge auf Ägypten durchdrungen war. Durch seine geringe Größe, die Ehrung vertrauter Personen, die mutmaßlich im Kult eine Rolle spielten, und seine reiche Ausstattung muss es auf die Kultanhänger geradezu familiär gewirkt haben: Der Kreis jener, die das Heiligtum aufsuchten, war vermutlich kleiner als bei den zentralen städtischen Heiligtümern.

Noch einmal anders wirkten die besonders kleinen Tempelhöfe, in denen für umlaufende Portiken kein Platz war. Im Heiligtum des Aesculap wurde der kleine Tempelhof (ca. 6,8 × 22 m) von dem überproportional großen altertümlichen Altar dominiert **(Abb.** 147. **158)**[719]. In Relief angegebene Quader erinnerten an den ersten Stil und erzeugten den Eindruck soliden Mauerwerks, ein dorischer Fries und ein mächtiges Gesims unterstrichen die Vorstellung eines Bauwerks. Der wuchtige Altar mit seinen mächtigen Pulvini wurde auf einer eigenen Plattform unmittelbar vor der breiten Fronttreppe des Tempels platziert **(Abb. 159)**[720]. Wie im Heiligtum des Apollo war seine Schmalseite zum Tempel hin orientiert. Das ungewöhnlich hohe und breite Tempelpodium (H: 2,5 m) füllte die gesamte Breite des Hofes aus und hob die Cella mit ihren vier prostylen Säulen hoch über die Köpfe der Besucher hinaus[721]. Ein schmaler Umgang trennte den Kultschrein von der umgebenden Bebauung. Auf diese Weise wurde die kleine Cella ausgesprochen wuchtig inszeniert.

Im Vergleich dazu nahm sich das sog. Heiligtum des Genius Augusti geradezu geräumig aus **(Abb.** 147. **160)**. Vom Forum kommend trat man in eine Porticus-Vorhalle (4,15 m), die sich auf den kleinen, unüberdachten Tempelhof (16,8 × 17,5 m) öffnete[722]. Mit seinen geringen Maßen und seiner übersichtlich-symmetrischen Ordnung wirkte der Hof intim; hier fand (und findet) man abseits des lauten Forums Ruhe. Zusätzliche Räume lagen, ohne Blickbeziehung zum Kultareal, hinter der Rückwand des Heiligtums. Neben den Proportionen bestimmte auch die Ausstattung die Wirkung. Die Rückwand des Tempelhofs im Osten sowie die Außenwände im Norden und Süden schufen mit ihrer Blendarchitektur eine rhythmische Einfassung. Ähnlich wie an der Süd- und Ostfassade des

715 De Franciscis 1951, Abb. 14. 15; Bonifacio 1997, 28–31 Kat. 1; De Caro 1997, 342; 2006, 67 Kat. 85; Welch 2007a, 564–566; Fejfer 2008, 301 f.; Beaurin 2013, 78. 240 f. Gestiftet wurde die Herme von den Magistri des *Pagus Augustus Felix Suburbanus*, sodass vielleicht auch Norbanus Sorex dieses Amt innehatte (CIL X 814).

716 Neapel, NM 6285, s. Bonifacio 1997, 49 f. Kat. 10; Neapel, NM 6289, s. Adamo Muscettola 1992, 3.4–3.6; Bonifacio 1997, 46 f. Kat. 9; De Caro 2006, 79 Kat. 124–126. 129; Van Andringa 2012, 108.

717 Porträtzüge fehlen wie bei den anderen beiden, klassizistischen Porträts. Aus diesem Grund bei Bonifacio (1997) nicht als Porträt aufgenommen; vgl. Hoffmann 1993, 97; ausführlich zur Frisur der Isis und ihrer Rezeption im Privatporträt, s. Eingartner 1991, 12. 14. 78 f. 90. 94; für ihn allerdings setzen Porträtstatuen von Isisdienerinnen erst im 2. Jh. n. Chr. ein (Eingartner 1991, 85 f.).

718 De Caro 2006, etwa 23 mit Katalog; vgl. PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 734. Moormann (2007, 152–154) beobachtet, dass die Bezüge auf Ägypten im Decor je nach Raum abgestuft sind. Die graduelle Ägyptisierung innerhalb des Heiligtums geht mit der Raumfunktion und der Zugänglichkeit für Besucher einher.

719 Ein Kapitellfund gab Anlass dazu, eine kleine, 62 n. Chr. errichtete Eingangshalle zu postulieren, die sich über zwei Säulen auf den Hof öffnete, s. Russo 1991, 66 f.; D'Alessio 2009, 57 f.; Wolf 2009, 291.

720 Russo 1991, 97–102.

721 Wolf 2009, 289.

722 Zu den Maßen, s. Wolf 2009, 311.



Abb. 158: Aesculap-Heiligtum, Blick vom Eingang nach Westen



Abb. 159: Aesculap-Heiligtum, Detail Altar

Eumachia-Gebäudes gaben Pilaster eine vertikale Gliederung vor, in den Blendfeldern alternierten Aediculae mit dreieckigen und segmentbogenförmigen Giebeln[723]. Diese Schaugliederung lud nicht zum Umschreiten des kleinen, axial platzierten Tempels ein, sondern inszenierte ihn bildhaft[724]. Der tetrastyle Prostylos (7,15 × 6,4 m) erhob sich auf recht hohem Podium (H: ca. 1,68 m) vor der Rückwand des Tempelhofs, in der zentralen Hofachse[725]. Die Prospektwirkung wurde dadurch unterstrichen, dass auf eine Fronttreppe zugunsten von zwei seitlichen Treppen verzichtet wurde, die von hinten auf das Podium führten[726]. Ein differenzierter Umgang mit Materialien steigerte die Wirkung des Heiligtums zusätzlich. Die Vorhalle war mit einem feinen, roten Opus signinum pavimentiert, der Hof war im Kontrast dazu mit Marmorplatten gepflastert[727]. Einen regelrechten Blickpunkt inmitten des übersichtlich gestalteten Hofs stellte der spätaugusteische Marmoraltar dar[728]. Auf der dem Eingang zugewandten Westseite **(Abb. 161)** bringt ein Priester das Voropfer, eine Libation, an einem mobilen Dreifuß dar, während ein Stier für das Opfer bereitsteht. Ein im Hintergrund angegebener tetrastyler Tempel trägt einen Clipeus in seinem Giebel und verweist darin vielleicht auf den Ehrenschild des Augustus. Da es sich auch bei dem real vor Augen stehenden Tempel wohl auch um einen tetrastylen Bau handelt, mag der Betrachter das Bild mit konkreter Ortsbedeutung aufgeladen haben. Auf der gegenüberliegenden Altarseite findet sich die Corona civica zwischen Lorbeerbäumen, hinzu kommen auf den Nebenseiten verschiedene Opfergeräte[729]. Der Altar nahm damit auf zentrale Bildzeichen des kaiserlichen Regimes Bezug und gab sich als *ara Augusti* bzw. als *ara divi Augusti* zu erkennen[730]. Im Altar konkretisierten sich der Kult, die neuen Themen und der neue Stil der Zeit. Indem er im Zentrum des Tempelhofs, in der Eingangs- und Tempelachse,

723 Als Ausdruck des Strebens nach Abwechslung bereits Overbeck – Mau 1884, 509.
724 Rekonstruiert bei Mazois 1838, Taf. 12–15; Weichardt 1898, 101 Taf. 10; kritisch kommentiert (mit Blick auf Proportionen) bei Mau 1900a.
725 Maße bei Wolf 2009, 311. Dort auch Beobachtungen zur nachträglichen Aufhöhung des Tempelpodiums, wohl nach dem Erdbeben, s. Wolf 2009, 312–315.
726 Zur Rekonstruktion sowie zu kleineren Umgestaltungen, die in die Zeit nach dem Erdbeben gehören dürften, s. Wolf 2009, 314 f.
727 Zur Pavimentierung und Pflasterung, s. Maiuri [1942] 1973a, 88. 90. Nachweisbar war ein Unterpaviment aus Kalk- und Tuffsplittern in den beiden westlichen Hofecken.
728 Für den Altar wurden ebenfalls verschiedene Datierungen vorgeschlagen; augusteisch etwa De Franciscis 1947–1949 aus ikonographischen Gründen; Kockel 1986, 457; Dobbins 1992, 262 f.; Zanker 1995, 95; tiberisch Torelli 1998, 248; flavisch Mau 1892b, 4–8; Niebling 1957, 23–29.
729 Zur Ikonographie Overbeck – Mau 1884, 117; De Franciscis 1947–1949; Étienne 1974, 247; Wohlmayr 2004, 112 f.; Van Andringa 2009, 157–161; Marchetti 2016, 175 f.
730 Van Andringa 2009, 49.





Abb. 160: Sog. Tempel des Genius Augusti am Forum, Blick vom Eingang nach Osten



Abb. 161: Sog. Tempel des Genius Augusti am Forum, westliche Hauptseite des Altars

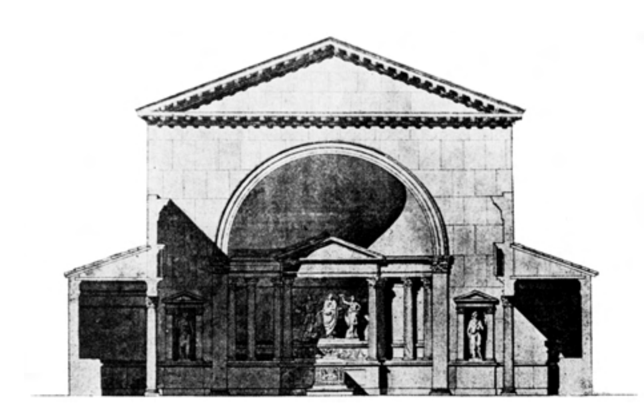
platziert war und so im Fokus des Ritualgeschehens stand, dürfte seine Gestaltung in besonderem Maße atmosphärisch relevant gewesen sein.

Während wir es im Fall der Heiligtümer für Aesculap und den Genius Augusti mit kleinen Höfen zu tun haben, an deren Rückwand sich, wenn auch unterschiedlich inszeniert, kleine Schreine befanden, verzichtete das sog. Laren-Heiligtum auf einen Kultbau **(Abb.** 147. **162–163)**. Zwar ist die Grundfläche (ca. 18,3 × 20,5 m[731]) nur wenig größer als jene des sog. Heiligtums des Genius Augusti, doch wirkte das Heiligtum durch die Auslassung von vorgelagerter Porticus und Tempel deutlich geräumiger. Für den Eintretenden ergab sich der Eindruck eines offenen Hofes mit ausgesprochen aufwendig gestalteten Wänden und Böden. Ein polychromes Opus sectile führte am Boden eine geometrische Gliederung ein **(Abb. 164)**, betonte Längs- und Querachsen. Sein Zentrum besetzte der Altar, der dadurch als Mittelpunkt der Anlage inszeniert wurde. In seiner Achse, an der dem Eingang gegenüberliegenden Rückwand, befand sich eine prunkvolle Apsis mit einer Blendarchitektur aus marmornen Säulen und Halbsäulen. Eine zentrale Aedicula mit zwei Säulen, die Gebälk und Giebel trugen, dürfte die Kultstatue beherbergt haben. Eine mondäne Halbkuppel (Scheitelhöhe: 12,8 m) rahmte den Blick. Während die Apsis und ihre Aedicula die Längsachse der Anlage markierten, besetzten die Querachse zwei überdeckte Rechteck-Exedren mit eingestellten Säulen[732]. Die geschlossenen Wandabschnitte zu Seiten der Apsis und der Exedren wurden durch symmetrisch platzierte Rechteck- und Aedicula-Nischen strukturiert[733]. Mit den Exedren mag man die beiden neronisch datierten Marmortafeln mit den Elogien für Aeneas und Romulus verbinden, in den Nischen könnten eine Reihe von *summi viri* hinzugetreten sein[734]. Das ungewöhnliche architektonische Setting, aber auch die Statuenausstattung hätten somit an das stadtrömische Augustusforum erinnert[735].

731 Maße bei Wolf 2009, 317.
732 Zur Baustruktur ausführlich Wolf 2009, 316–321.
733 Zur Rekonstruktion Schiering 1984, 308 Abb. 2. 3; zur Aufstellung von Statuen: Van Andringa 2014, 108.
734 Aeneas: CIL X 809; Pompeji, Inv. 3819; Romulus: CIL X 808; Pompeji, Inv. 3820; zur Kontextdiskussion Spannagel 1999, 367 Nr. A6; Kockel (2005, 69–72), der die lange Zeit vermutete Verbindung mit dem Eumachia-Gebäude zu widerlegen vermochte.
735 Étienne 1974, 246; Döhl – Zanker 1984, 187; Zanker 1988, 28; 1995, 94. Van Andringa (2009, 68) deutet den Befund als Heiligtum, das der *domus divina* geweiht war und schließt Überlegungen zur Kultpraxis an. Dobbins (1996, 110. 112) sieht, ausgehend von einer nacherdbebenzeitlichen Datierung, einen Bezug zum neronischen Architekturdesign und zur späteren Aula Regia der Domus Flavia. Frankl (2013, 15–18) vermutet (hypothetisch), Nero selbst habe den Bau gestiftet.



Abb. 162: Sog. Laren-Heiligtum am Forum, Ansicht von Westen



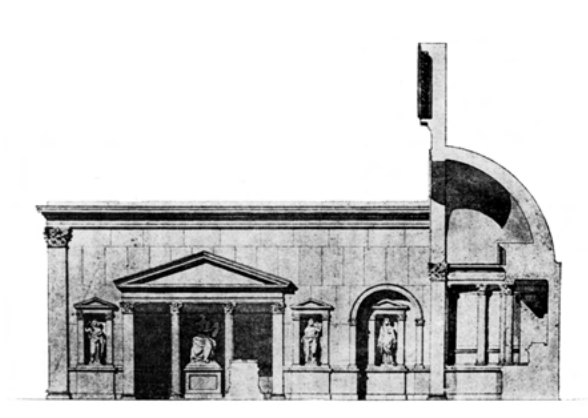


Abb. 163a–b: Sog. Laren-Heiligtum am Forum, Rekonstruktion (W. Schiering, 1984)

Alle Heiligtümer verbindet, dass sie einen ästhetisch gestalteten sozialen Interaktionsraum schufen. Während ritueller Handlungen stand die Interaktion mit den Göttern im Fokus – entsprechend bedeutsam war die Inszenierung der Tempel. Durch ihre schiere Baumasse dominierten sie das Heiligtum – und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine weitläufige Anlage oder einen kleinen Tempelhof handelte. Mit Ausnahme des Foro Triangolare wurde für alle Heiligtümer eine symmetrische Konzeption gewählt – symmetrische Portiken oder eine strukturierte Außenwand rahmten den zentralen Tempel bzw. eine Kultstatue (sog. Laren-Heiligtum). Symmetrie wurde als Mittel der Aufmerksamkeitssteuerung eingesetzt – sicher nicht zufällig kam Vitruv auf Symmetrie und Proportion in Bezug auf die Anlage von Tempeln zu sprechen[736].

Darüber hinaus konnte die Gestaltung des Heiligtumsareals sehr unterschiedlich ausfallen. Für die Wirkung entscheidend waren seine schiere Größe sowie das proportionale Verhältnis von Freifläche und Tempel. Durch diese Parameter konnte sich ein Gefühl der Weitläufigkeit (Kapitol/Forum, Foro Triangolare, Venus-Heiligtum) oder der Intimität (Aesculap-Heiligtum, sog. Heiligtum des Genius Augusti) einstellen. Einen grundlegenden Unterschied machte es zudem, ob das Heiligtumsareal begrünt (Tempio Dorico, partiell: Apollo-Heiligtum, Venus-Heiligtum)[737] oder gepflastert war – erschien es doch entweder als Gartenbereich, der zum Atmen einlud, oder als strukturierter urbaner Architekturkomplex. Das Heiligtum des Tempio Dorico mochte schon frühzeitig begrünt gewesen sein, ohne dass sich jedoch ein Bepflanzungskonzept ausmachen ließe. Im Apollo-Heiligtum pflanzte man in augusteischer Zeit Büsche, im augusteischen Venus-Heiligtum war die Bepflanzung Teil des Architekturkonzepts. In dieser zunehmenden Planung des atmo-

736 Vitr. 3, 1, 1.
737 Hartnett (2017, 47) geht davon aus, dass Grünanlagen – von Bädern abgesehen – auf den Stadtrand beschränkt gewesen seien. Dabei lässt er jedoch die Heiligtümer außer Acht.

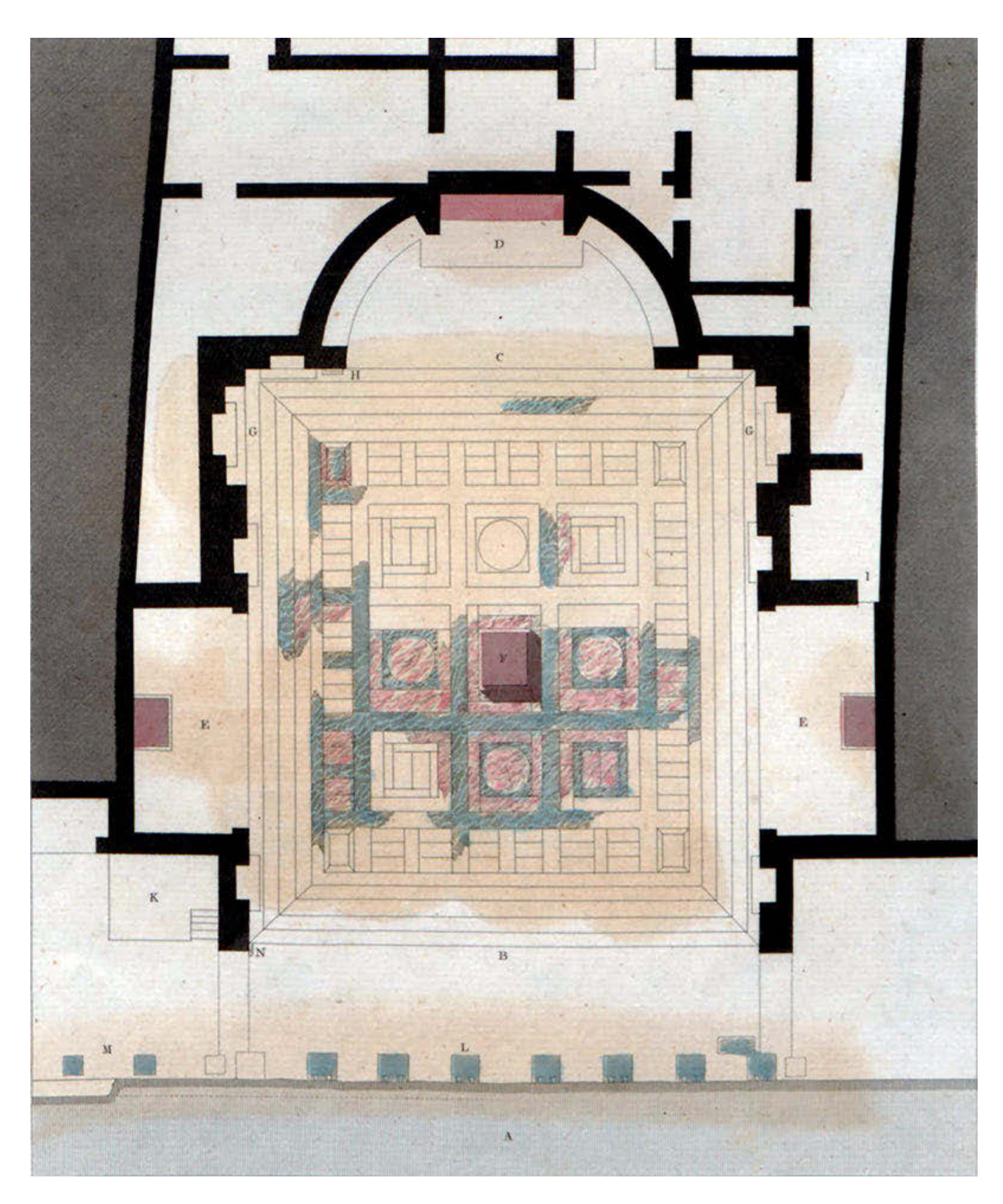


Abb. 164: Sog. Laren-Heiligtum am Forum, Rekonstruktion des Opus sectile (F. Mazois, 1829)

sphärisch aufgeladenen Garten-Erlebnisses scheinen die Heiligtümer Pompejis Teil eines größeren Trends gewesen zu sein[738]. Die architektonische Ordnung wurde zudem unterschiedlich erlebbar,

738 Neudecker (2015, 223) zur generellen Entwicklung von Heiligtumsgärten: „In the beginning, we have nature as the natural habitat of the gods, followed by the subsequent transformation of remarkable natural sites into sacred groves, which then come to be horticulturally designed with planters and flower beds, and finally the appropriation of the sacred grove as a private sacred garden in the Roman villa, accompanied by the development of a literary and artistic discourse on the sacro-idyllic motif that functions as a kind of virtual sacred garden." So auch Hallett (2021, 244–247. 253–268) für die augusteischen Heiligtümer Stadtroms: „It has previously not been observed that the appearance of all this virtuoso ‚living' vegetal ornament on Augustan temples [leaves and tendrils, garlands and vine-scrolls] was directly preceded in the late 30s and 20s BCE by the planting of legions of *real trees*, in a kind of ‚antiquarian revival' of Archaic Roman religion" (Hallett 2021, 268). In Pompeji scheint ein solcher virtueller sakraler Garten tatsächlich im Heiligtumsareal gestaltet worden zu sein.

je nachdem, ob Portiken den Hof einfassten oder die Hofwand eine Aedicula- oder Nischenstruktur besaß (sog. Heiligtum des Genius Augusti, sog. Laren-Heiligtum). Im ersten Fall entstand ein strukturiertes Bewegungsangebot, den Tempel zu umschreiten, im zweiten Fall wurde die Tempelfront bildhaft inszeniert, der Tempel als Schauarchitektur erfahrbar.

Insbesondere im Rahmen von Kultfesten waren für das Erleben des Heiligtums die Größe, Platzierung und Ausrichtung des Altars von entscheidender Bedeutung. Seine schieren Dimensionen hatten Auswirkungen auf das rituelle Geschehen, seine Platzierung und Ausrichtung bestimmten das Verhältnis von Tempel, Priester und Kultanhängern. Meist war der Altar axial auf den Tempel bezogen, wodurch der kultische Bezugspunkt des rituellen Handelns angezeigt wurde. Unterschiede ergaben sich hinsichtlich seiner Platzierung und Orientierung. Beim Kapitol und Fortuna-Tempel – mithin jenen Tempeln, die auf einen Platz bzw. Straßenraum bezogen waren – befand sich der Altar auf der Fronttreppe, sodass das Opfer zum Platz hin wie auf einer Bühne inszeniert werden konnte. Bei allen anderen Tempeln befand sich der Altar auf der Freifläche vor dem Tempel. Im Apollo-, Aesculap- und Venus-Heiligtum betonte er durch seine Orientierung die Längsachse, sodass das priesterliche Opfer nicht mit Blick auf den Tempel, sondern orthogonal zu dieser Achse ausgeführt wurde. Die annähernd quadratischen Altäre im sog. Laren-Heiligtum und im sog. Heiligtum für den Genius Augusti lassen an ein Opfer im Angesicht des Tempels denken – die Pulvini des erhaltenen Marmoraltars bestätigen diese Ausrichtung. Vor dem Hintergrund des gängigerweise axial platzierten Altars fallen die Ausnahmen besonders ins Gewicht: die Abweichung von der Symmetrie im Isis-Tempel und die Substitution des Altars durch eine Eschara im Heiligtum vom Foro Triangolare. Atmosphärisch wirksam waren neben der Ausrichtung des Altars auch sein Alter und seine Gestaltung – altehrwürdig in den Heiligtümern für Apollo und Aesculap, ‚modern' im sog. Heiligtum des Genius Augusti.

Nicht weniger prägend für das Erscheinungsbild eines Heiligtums waren Bänke, Labra, Brunnen sowie Annex-Räume. So verfügte der Foro Triangolare über einen Prunkbrunnen, Sitzgelegenheiten und vielleicht auch Bereiche zur sportlichen Ertüchtigung, während an den Hof des Isis-Heiligtums Bankett- und Aufenthaltsräume angegliedert waren. Die beiden Heiligtümer machten offensichtlich sehr unterschiedliche Erlebnisangebote. Insbesondere die modernen, auf das Kaiserhaus bezogenen Kultstätten besaßen demgegenüber kaum Aufenthalts-, sondern vor allem Schauqualitäten.

Nicht zuletzt wirken die Höfe aller Heiligtümer durch die Dichte und die Art der aufgestellten Votive. Die Überlieferungslage ist zwar unterschiedlich, doch vielleicht ist es kein Zufall, dass sich besonders zahlreiche Objekte in den Tempeln mit umgebenden Portiken fanden (Apollo, Isis). Die Votive waren hier vornehmlich in den Interkolumnien und wohl auch in den Portiken selbst aufgestellt und schufen so eine figürliche Rahmung für den Tempel.

Architektonische Form und baulicher Zustand des Tempels

Die atmosphärische Wirkung eines Heiligtums hängt auch maßgeblich von der Gestalt des Tempels selbst ab. Mit Ausnahme des Tempio Dorico zeichnen sich alle Tempel Pompejis durch ein mehr oder minder hohes Podium aus, das den ‚Schrein' aus dem Alltagskontext heraushebt. Das Podium wird zu einem semantischen Anzeiger von Sakralität. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Tempelfront: Alle pompejanischen Tempel besitzen Frontsäulen, die einen Giebel tragen **(Abb. 165–166)**. Dabei wird der Zugang zur Cella schrittweise reglementiert, über eine Abfolge von Treppe, Pronaos und Naos. Diese Sequenz geht einher mit einer zunehmenden architektonischen Schließung und Verschattung: Die Treppe im Außenbereich liegt unter freiem Himmel, der Pronaos ist als semipermeabler Raum gestaltet und arbeitet mit attraktiven Licht-Schatten-Spielen, während der dunkle Naos – meist mehrfach – verschließbar ist. Jenseits dieser allgemeinen Charakteristika nehmen sich die Gestaltungsformen unterschiedlich aus. Sie werden zum Anzeiger eines jeweils unterschiedlichen Alters der Tempel, aber auch unterschiedlicher kultureller Traditionen und kultischer Notwendigkeiten.

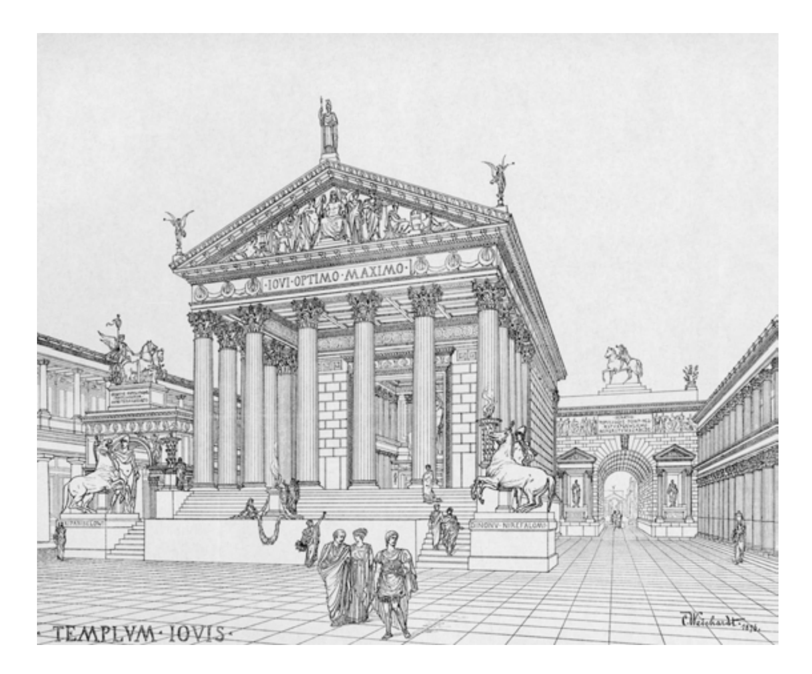




Abb. 165: Kapitol, Rekonstruktion (C. Weichardt, 1898)



Abb. 166: Sog. Tempel des Genius Augusti, Rekonstruktion (C. Weichardt, 1898)

Der Tempel am Foro Triangolare dürfte in der Kaiserzeit durch seine hellenistische Neugestaltung geprägt gewesen sein[739], als der Bau auf der archaischen Krepis mutmaßlich als korinthischer Antentempel ohne Ringhalle wiederaufgebaut wurde **(Abb. 167)**. Einzelne Kapitelle des archaischen dorischen Tempels mit ihrem weit ausladenden Echinus mögen auf dem Stylobat sichtbar geblieben sein und an das hohe Alter des Kultes erinnert haben **(Abb. 168)**[740]. Zur hellenistischen Phase gehören figürliche Tuffmetopen[741] und Antefixe, die Minerva und Hercules darstellen[742]. Da solche Antefixe in der Fundamentierung des Eumachia-Gebäudes aufgefunden wurden[743], muss der Tempel in der beginnenden Kaiserzeit bereits Teile seines Dachs verloren haben, d. h. zumindest partiell dem Verfall überlassen gewesen sein[744]. Dafür spricht nicht zuletzt, dass die augusteische Schola (Abb. 153) die Krepis teilweise überschneidet[745]. Zur sakralidyllischen Wirkung des Areals dürfte folglich der zumindest partiell ruinöse Zustand des Tempels beigetragen haben[746].

Ganz anders müssen wir uns den Apollo-Tempel zu Beginn der Kaiserzeit vorstellen. Im späteren 2. Jh. v. Chr. ist er als Peripteraltempel neu errichtet worden (Abb. 132. 143. 147). Vitruv

739 Osanna – Giletti 2020, 19.
740 Zur Rekonstruktion Wolf 2009, 275 f.
741 Datierung umstritten, s. D'Alessio 2009, 31 mit Abb. 43; Döhl – Zanker 1984, 181.
742 D'Agostino et al., in: de Waele 2001, 336 (mit einer Datierung in das 3. Jh.); erneut diskutiert bei D'Alessio 2009, 27; Osanna 2016, 82 Abb. 12.
743 Bereits Overbeck und Mau (1884, 85 f.) hatten vermutet, dass der Tempel zur Zeit des Vulkanausbruchs eine Ruine war; in der Folgezeit: Maiuri ([1942] 1973a, 97), der auf die Antefix-Fragmente mit der Darstellung von Minerva und Hercules verweist; Richardson 1988, 73; de Waele 2001, 230. 337; D'Alessio 2009, 31; Pesando 2011, 26. Augusteische Malereifragmente zeugen davon, dass man hier zumindest in gewissem Umfang Erneuerungsmaßnahmen ergriff; vgl. ohne weitere Angaben Wolf 2009, 281.
744 Schon frühzeitig wurde aufgrund des stark ruinösen Zustandes im Moment der Auffindung vermutet, der Tempel sei schon deutlich vor 79 n. Chr. zerstört gewesen, s. Fiorelli 1860, 211; Sogliano 1890, 195. Mitunter wird als Argument für den Bedeutungsverlust des Kultes das Aussetzen der Votive angeführt, vgl. D'Alessio 2009, 31; 2016, 155. Allerdings ist diese Tendenz offenbar bei allen Kulten Pompejis zu beobachten und zeigt wohl eher einen Wandel des rituellen Verhaltens an; vgl. zum Apollo-Heiligtum Osanna 2015; 2016; zum Venus-Heiligtum Curti 2007, 54.
745 Richardson 1974, 289.
746 Nach dem Erdbeben muss es zu einer intensiven Spoliierung gekommen sein, s. Osanna – Giletti 2020, 19 f.

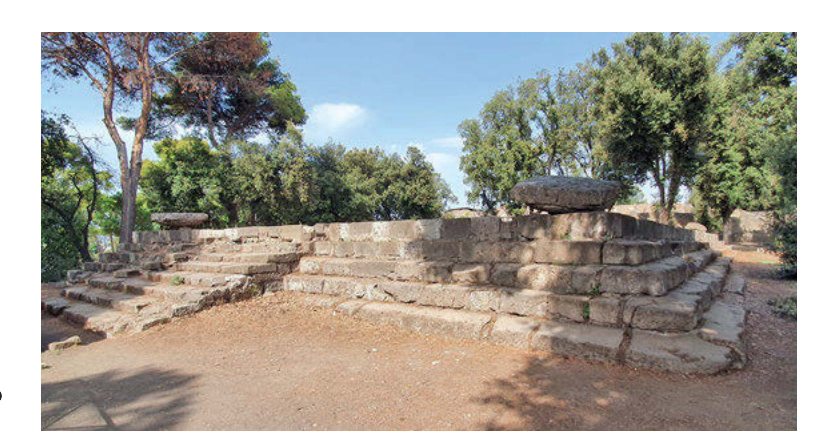


Abb. 167: Foro Triangolare, Tempio Dorico

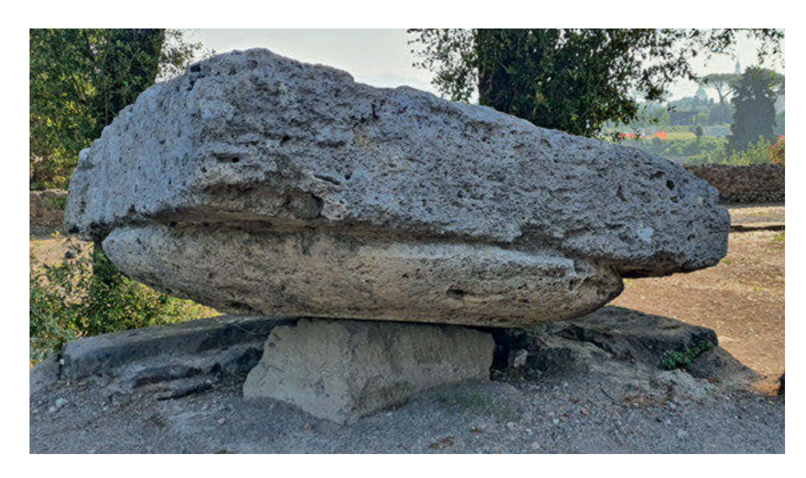


Abb. 168: Foro Triangolare, Tempio Dorico, Detail Kapitell

assoziiert mit dieser wohl ursprünglich griechisch anmutenden Bauform ein stattliches Aussehen (*auctoritas*)[747]. Der Bautypus wurde bis zur Zerstörung der Stadt bewahrt, Tempel und umgebende Porticus wurden jedoch fortwährend modernisiert. So gehört in das mittlere 1. Jh. n. Chr. die bereits erwähnte Neuverstuckung von Tempel und umgebenden Portiken, sodass das Heiligtum einen besonders gepflegten, sogar ‚modernen' Eindruck gemacht haben dürfte.

Ein nochmals anderes Konzept wurde im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. für den Iuppiter-Tempel gewählt (Abb. 147. 165). Er wurde der italischen Bautradition folgend als prostyler Tempel mit sechs wuchtigen, knapp 10 m hohen, korinthischen Frontsäulen errichtet[748]. Im Zuge der fortlaufenden Neu- und Umgestaltungen wurde zwar in die Tempelproportionen und in Details der Gestaltung eingegriffen, der Bautypus blieb aber unverändert[749]. Mit dem Kapitol war in Pompeji das Muster des prostlyen Tempels etabliert, dem fortan alle Tempelneubauten der Stadt folgten. Mit der Variation der Tempelproportionen und Säulenzahl konnten jedoch unterschiedliche Wirkungen erzeugt werden. Dem Kapitol verwandt war der augusteische Venus-Tempel (Abb. 147. 150), der ebenfalls eine breite Fronttreppe, sechs Frontsäulen, einen tiefen Pronaos (7,6 × 11,75 m) und eine große

747 Vitr. 3, 3, 9.
748 Wolf (2009, 302) rekonstruiert eine Säulenhöhe von 9,9 m. Zu den italischen Tempeltypen des 2. und 1. Jhs. v. Chr., ihren hellenistischen Einflüssen und ihrer Entwicklung zusammenfassend Stamper 2005, 49–67; 2013, 213–216; Davies 2017, 29–37; ausführlich: Kosmopoulos 2021, 21–194. Im 2. Jh. v. Chr. griff man in Stadtrom für den Peripteros sine postico bevorzugt auf die ionische Ordnung zurück (Stamper 2013, 216). Zu den italischen Tempeln, s. La Rocca 2011, 1–27; Kosmopoulos 2019, 179–194. Erst im späten 2. und dann im 1. Jh. v. Chr. gewann die korinthische Ordnung für die römischen Tempel an Bedeutung: Stamper 2005, 68–83; 2013, 216–227. Zu Vitruvs Architekturtheorie und den stadtrömischen Tempeltypen augusteischer Zeit: Gros 1976, 108–154.
749 Lippolis 2016.

Cella (14,2 × 11,75 m) besaß[750]. Beide Tempel dürften eine entsprechende Grandezza ausgestrahlt haben. Bei dem Tempel für Fortuna (Abb. 147), vor allem aber bei dem kleinen Schrein für den Genius Augusti (Abb. 147. 166), waren es nur vier Frontsäulen, Pronaos und Cella fielen kleiner aus. Dadurch wirkten die Tempel zierlicher, auch eleganter. Darüber hinaus unterschieden sich die beiden Tempel in Details. Die seitlichen Treppen, die beim sog. Tempel des Genius Augusti auf das Podium führten, erinnerten an stadtrömische Neubauten, die auf das Kaiserhaus bezogen sind – die Tempel für Venus Genetrix und den Divus Iulius[751]. Beim Fortuna-Tempel hingegen war es eine breite Fronttreppe, in die das Podium für den Altar integriert war.

Der nacherdebenzeitliche Isis-Tempel kann als Beispiel dafür gelten, wie durch Modifikation des prostylen Bautyps ein gänzlich andersartiges Erscheinungsbild erzeugt werden konnte (Abb. 147. 156. 177)[752]. Zwar besaß auch er vier Frontsäulen. Auf die tiefe Vorhalle (3,13 m) folgte jedoch eine quergelagerte Cella, an die seitlich zwei Aediculae angefügt waren. Sie beherbergten Nischen für die Aufstellung von weiteren Kultstatuen[753]. Die Gedrungenheit des Baus wurde durch das proportional dazu recht hohe Podium (H: ca. 1,48 m) unmittelbar erfahrbar[754]. Eine Treppe an der südlichen Seitenwand führte zu einer Tür in der Südwand der Cella und mochte es erlaubt haben, den Tempel im Rahmen von Kultfesten auch unauffällig von der Seite zu betreten[755]. Der ungewöhnliche Baukörper trug dem fremden Kult und seinen Anforderungen baulich Rechnung, nahm aber zugleich auf lokale Bautraditionen Bezug. Fremdheit war eingebettet in lokal Vertrautes[756].

Von der unterschiedlichen Bauform und Größe der Tempel, aber auch von ihrem baulichen Zustand ging eine jeweils eigene Wirkung aus. Zum altertümlichen Erscheinungsbild des Tempio Dorico trugen seine griechische Bauform mit Krepis und sein ruinöser Zustand bei, während der Peripteros für Apollo auch noch im 1. Jh. v. Chr. durch seine fortwährende Instandsetzung erhaben, zugleich aber modern gewirkt haben wird. Die prostylen Tempel mochten wuchtig wie das Kapitol wirken, grazil-elegant wie der sog. Tempel des Genius Augusti oder gedrungen-schreinartig wie der Isis-Tempel.

Die Gestaltung im Detail: Bauornamentik

An dieser Stelle soll die analytische Auflösung erhöht und mit der Bauornamentik ein signifikantes Decor-Detail vergleichend betrachtet werden. Sie erlaubt es, über eine kleinteilige visuelle Differenzierung unterschiedliche atmosphärische Qualitäten zu erzeugen. Tatsächlich empfiehlt Vitruv (1, 2, 5–7), die Ordnung in Bezug auf die verehrte Gottheit auszuwählen[757]. Für Minerva, Mars und Hercules seien dorische Tempel zu errichten, zum zarten Wesen von Venus, Flora, Proserpina und den Quellnymphen passe der korinthische Stil, für Iuno, Diana und Bacchus sei hingegen die ionische Ordnung zu wählen. In Pompeji – wie auch sonst – war man von diesem Ratschlag offenkundig wenig beeindruckt[758]: Alle Tempel besaßen im Außenbau Vollsäulen mit korinthischen Kapitellen[759], die Vitruv als besonders elegant charakterisiert. Aufgrund ihrer Höhe seien sie im

750 Wolf 2009, 232.
751 Frankl 2013, 6.
752 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 785 Abb. 86; 790 Abb. 100.
753 De Caro 1992a, 9; Barnabei 2007, 60; Squire 2017a, 258.
754 Alle Maße bei Wolf 2009, 292 f.
755 Tran Tam Tinh 1964, 33. 101; Beaurin 2013, 151 f.
756 Moormann 2007.
757 Haug 2020, 2–4.
758 Zu den zahlreichen Diskrepanzen zwischen Vitruvs Regeln für den Tempelbau und der gebauten Realität, s. etwa Knell 1985, 63–114; zur Verwendung der Säulenordnungen (und der Dominanz des Korinthischen für römische Tempelbauten), s. Gros 1995. Zu Vitruvs Werk im Spannungsfeld zwischen Architekturhandbuch und literarischem Werk, s. Oksanish 2019, 10–25.
759 Nicht erhalten am Tempel des Aesculap.

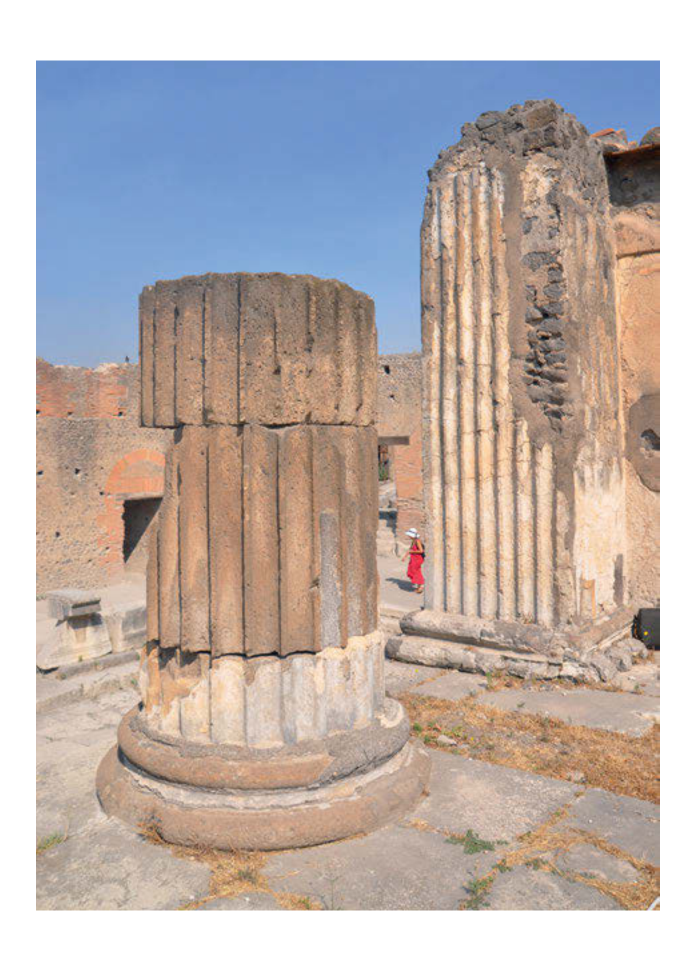


Abb. 169: Kapitol, Säule des Pronaos mit Stuckresten

Vergleich zu den ionischen Kapitellen erhabener (*excelsiores*) und graziler (*graciliores*)[760]. Für die älteren Tuffkapitelle des 2. Jhs. v. Chr. ist nur vereinzelt eine Aussage zum tatsächlichen Aussehen im 1. Jh. n. Chr. möglich. Im Fall des Kapitols waren die Säulen und korinthischen Normalkapitelle, die ersten ihrer Art an öffentlichen Bauten Pompejis[761], wohl schon ursprünglich weiß verstuckt. Nachträglich wurden die Kapitelle umgearbeitet und neu verstuckt **(Abb. 169)**[762]. Auch am Apollo-Tempel weisen Säulenschäfte und Kapitelle der Pronaos-Säulen Reste einer Stuckierung auf **(Abb. 170)**. Nicht zuletzt trugen auch am nacherdbebenzeitlich renovierten Isis-Tempel die alten wiederverwendeten Tuffsäulen und die sikeliotisch-korinthischen Tuffkapitelle eine dicke, weiße Stuckschicht[763]. Mit den in augusteischer Zeit errichteten Marmortempeln für Venus und Fortuna wird bei den Kapitellen eine neue Qualitätsstufe erreicht **(Abb. 171–172)**. Ihre korinthischen

760 Vitr. 4, 1, 1.
761 Das Normalkapitell entwickelte sich im 1. Jh. v. Chr., nicht zuletzt wohl in Verbindung mit Marmor als bevorzugtem Material. Mit den stadtrömischen augusteischen Tempeln war die Genese des Normalkapitells abgeschlossen. Es war fortan kanonischer Bestandteil und Leitform der römischen Bauornamentik (Heilmeyer 1970, 12) und unterlag nur noch stilistischen Veränderungen; s. Heilmeyer 1970, bes. 12 f. 25; Lauter 1986, 269 f.; von Hesberg 1990, 341–366; 2005, 46–49. 51; Heinrich 2002, 23–26; jüngst Bernard 2010, 35–54; Trunk 2020, 361–363. Zu den frühen Kapitellen am Kapitol von Pompeji: Lauter-Bufe 1987, 93 f. Anm. 222; Cocco 1977, 69 f. Kat. N32; von Hesberg 1981, 23. 26 f.; Schenk 1997, 59; Torelli und Zevi (2020, 70) verbinden sie mit der nachsullanischen Erneuerung des Kapitols.
762 Zur Umarbeitung, s. La Rocca et al. 1994, 133; zur Verstuckung: Sogliano 1925, 256 f.; Maiuri 1949, 144 f.; [1942] 1973a, 113. 124, beide mit dem Hinweis auf zwei Stuckschichten; Lauter 1979, 431. Die Stuckierung weist verschiedene Phasen auf, in augusteischer Zeit scheinen die nochmals leicht erhöhten Säulen neu verstuckt worden zu sein; s. D'Alessio 2009, 52 f.
763 Cocco 1977, 83–85 Kat. N64–N66; De Caro 1992a, 9; PPM VIII (1998) 743–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 786 Abb. 89.



Abb. 170: Apollo-Tempel, Säule des Pronaos mit Stuckresten



Abb. 171: Venus-Tempel, Marmorkapitell



Abb. 172: Fortuna-Tempel, Marmorkapitell

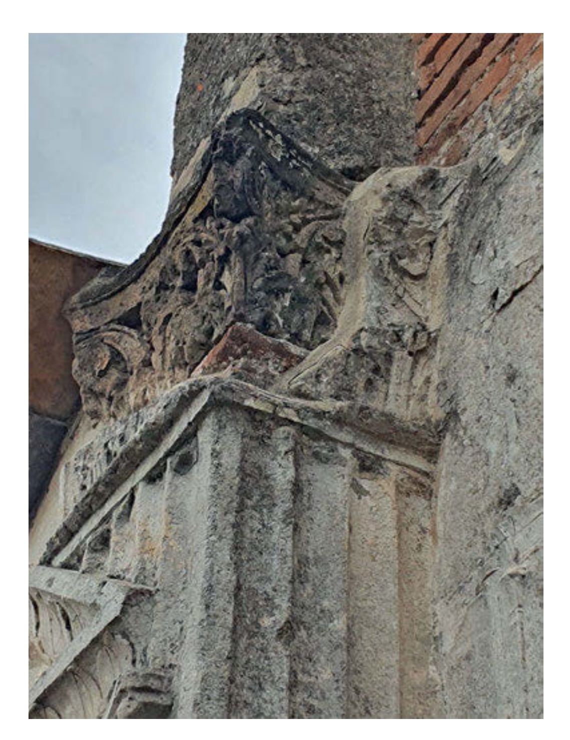


Abb. 173: Isis-Tempel, Pilasterkapitell

Abb. 175: Isis-Heiligtum, Kapitell der Porticus



Abb. 174: Aesculap-Tempel, figürliches Pilasterkapitell

Normalkapitelle zeichnen sich durch ihre klare Formensprache, aber auch durch ihre strahlende Materialität aus[764].

Auch für die Pilasterkapitelle, welche die Cella-Außenwände gliederten, wurde zumeist die korinthisierende Form gewählt. Dies gilt für die Eckpilaster des Kapitols (Abb. 169), am Venus- und Fortuna-Tempel auch für die Pilaster, welche die Langseiten strukturierten[765]. Im Isis-Heiligtum

764 Zur herausragenden Materialästhetik weißen Marmors u. a. Wolf 2021, 27. Fabio Barry (2011, 13–24; 2020, 41–46) konnte zeigen, dass es im antiken Farbverständnis diverse Varianten von „Weiß“ gibt, z. B. *pallidus* (das Fehlen von Farbe). Die ästhetische Qualität weißen Marmors kann in *albus* (glanzlos weiß) und *candidus* (leuchtend-glänzend; sichtbares Licht; weißestes Weiß) unterschieden werden. Ausführlich zu diesen Leuchtqualitäten, insbesondere bezüglich der Lichtsymbolik in der augusteischen Dichtung, s. Barry 2011, 24–33.

765 Am sog. Tempel des Genius Augusti sind nur die Ziegelpilaster, nicht aber die Kapitelle erhalten.

wurden an der Cella-Front die älteren sikeliotischen Pilasterkapitelle durch Verstuckung in Normalkapitelle umgestaltet **(Abb. 173)**, an der Rückseite neu gestaltet[766]. Im Tempel für Aesculap scheinen schon im 2. Jh. v. Chr. die Eckpilaster kleinere korinthische Kapitelle erhalten zu haben, während die größeren, mit dem Eingang zu verbindenden Kapitelle figürlich gestaltet waren **(Abb. 174)**[767].

Damit zeigt sich, dass alle pompejanischen Tempel ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. durch die korinthische Ordnung als besonders elegante Schreine ausgewiesen wurden. Sie folgten darin dem Geschmack der Zeit, wobei sich die Assoziationen, die sich mit der korinthischen Ordnung verbanden, im Laufe der Zeit gewandelt haben mögen[768]. Der ästhetische Effekt der Kapitelle ergab sich nicht allein aus der korinthischen Form, sondern auch aus der Umsetzung im Detail. Die stuckierten Tuffkapitelle des 2. Jhs. v. Chr. fielen insbesondere durch ihren Akanthus mollis weich-fließend aus[769]. Die korinthischen Normalkapitelle, die ab dem späteren 2. Jh. v. Chr. auftraten[770], waren mit ihrem zackigen Akanthus spinosus zwar klar, scharf, präzise und elegant, aber wenig vegetabil[771]. Dieser formale Unterschied wurde durch das verschiedenartige Material optisch gesteigert. An die Stelle des ‚warmen' Stuckmaterials trat mit dem lunensischen Marmor ein ‚kaltes' Material[772].

Die Ordnung der Portiken orientierte sich in der beginnenden Kaiserzeit an der Bauordnung der Tempel. Im Venus-Heiligtum entsprachen den korinthischen Kapitellen am Tempel korinthische Kapitelle in den Portiken[773]. Im Apollo-Heiligtum wurde die ursprünglich ionisch-dorische Mischordnung nachträglich, im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr., korinthisiert (Abb. 131)[774]. Beim Tempio Dorico unterstrich die dorische Säulenhalle den altertümlichen Charakter des ursprünglich dorischen Tempels, auch wenn dieser selbst nachträglich korinthisiert worden war[775]. Eine Ausnahme machte allein das Isis-Heiligtum: Mit den korinthischen Tempel-Kapitellen korrespondierten die Kapitelle der Porticus mit ihren symmetrischen Spiralvoluten **(Abb. 175)**[776] sowie die unkanonischen Blattkapitelle des Purgatoriums.

In den meisten Fällen blieb damit eine Differenzierung (und ggf. Hierarchisierung) zwischen Kapitellformen des Tempels und der umgebenden Portiken aus, vielmehr scheint man mitunter

766 Den Hinweis verdanke ich Adrian Hielscher. Zu den frühen korinthischen Tuffkapitellen, s. PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 788 Abb. 94; Barnabei 2007, 59–61.
767 Lauter-Bufe 1987, 92; Kosmopoulos 2021, 187; ausführlich Barnabei (2007, 66), welche die Figur als Aesculap anspricht. In Frage käme etwa auch Bacchus.
768 In der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. hat die korinthische Ordnung Eingang in die Außenordnung italischer Tempel gefunden. Zwischen 140/130 v. Chr. und dem Ende der römischen Bürgerkriege wurden ausgesprochen viele Tempel korinthischer Ordnung errichtet, und zwar zunächst insbesondere in latinischen Städten (Schenk 1997, 50–53). An der Wende zum 1. Jh. v. Chr. wird die korinthische die dominierende Bauordnung (Schenk 1997, 53–56). Zur Entwicklung der korinthischen Ordnung im spätrepublikanischen Italien, s. Gros 1976, 197–211; Cocco 1977, 58–60. 131–148; von Hesberg 1981, 19–60; 1992, 125–147; 2005, 44–51; Schenk 1997, 4–9; Kosmopoulos 2021, 186–191.
769 Zur kampanischen Variante des sikeliotisch-korinthischen Kapitells als stilistisch homogene Gruppe: Lauter-Bufe 1987, 77 f. Diese kampanischen Kapitelle sind durch ihren dichten Schmuckmantel charakterisiert, der den Kalathos in Gänze zu verdecken vermag; s. auch Cocco (1977, 87–110) zu deren Entwicklung in Pompeji.
770 Die ersten korinthischen Tempel in Rom: Concordia-Tempel 121 v. Chr.; 111 v. Chr. Wiederherstellung des Magna-Mater-Tempels (Schenk 1997, 53). Es folgten die Tempel am Largo Argentina und der Rundtempel am Tiber. An diesen Bauten wurde im späten 2. und im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. das römische Normalkapitell entwickelt; vgl. allgemein Gros 1976, 197–234; 1996, 135 f.
771 Die Überlegungen verdanke ich Adrian Hielscher, s. dazu auch Heilmeyer 1970, 29 f.
772 Zur intendierten Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stile in der Bauornamentik im Allgemeinen und gegen eine Semantisierung dieses Befundes (z. B. griechisch vs. römisch): Maschek 2014, 181–202.
773 Wolf 2009, 247. 257.
774 Overbeck – Mau 1884, 99 zur dorisch-ionischen Mischform sowie Overbeck – Mau 1884, 504 f.; Mazois 1838, 41 Taf. 21 zur Korinthisierung der Porticus-Säulen.
775 Zur nachträglichen Korinthisierung des Tempels, s. de Waele 2001, 91–93. Zur dorischen Säulenhalle, s. de Waele 2001, 315.
776 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 737 Abb. 4; 750 Abb. 26.

sogar explizit eine Angleichung angestrebt zu haben. Wir werden im Folgenden sehen, dass diese Kongruenz der Kapitellordnungen von Porticus und Tempel mit einer Divergenz der Farbordnungen einherging.

Oberflächen: Materialien, Farben und Formen

Damit sind wir bei einem weiteren Aspekt, der die Wirkung der Heiligtümer bestimmt – ihre Oberflächenästhetik: Materialien, Farben und Formen. Im mittleren 1. Jh. n. Chr. besaß die Stadt fünf Heiligtümer, die auf das ‚moderne' Material Marmor zurückgriffen, das seit augusteischer Zeit verfügbar war. Der Umfang der Marmor-Verwendung variierte jedoch erheblich, sodass die urbane Transformation mit dem plakativen Begriff der ‚Marmorisierung' nur unzureichend beschrieben ist.

Das Venus-Heiligtum wurde in augusteischer Zeit als prunkvoller, moderner Komplex vollständig in lunensischem Marmor errichtet (Abb. 155. 171). Aus Marmor waren die einfassenden Portiken, aber auch der Tempel selbst[777]. Marmorpilaster gliederten seine Außenwände. Eine marmorne, mithin ‚kalte' Oberfläche besaß auch das sog. Heiligtum des Genius Augusti: Die Hofwände, sicher aber der Tempel, waren mit Marmor verkleidet, vielleicht schon in augusteischer Zeit (Abb. 160. 166)[778]. Im Außenbau besaß die kleine Cella eine Pilastergliederung, innen ist der kleine Kultraum ungegliedert.

Im Unterschied zu den beiden Marmorkomplexen kamen am Fortuna-Tempel unterschiedliche Materialien zum Einsatz. Er besaß eine Podiumsverkleidung aus Travertin, die Fronttreppe war mit Marmorplatten verkleidet, aus Marmor bestanden auch die feingliedrigen korinthischen Kapitelle und Teile des Gebälks (Abb. 125. 172)[779]. Die Tempelaußenwände waren durch Stuckpilaster gegliedert, die einen dem Venus-Tempel vergleichbaren Eindruck erzeugt haben mögen[780]. Mit Travertin, Marmor und Stuck kamen unterschiedliche hell-weiße Materialien zusammen, die sich in ihrer Textur leicht unterschieden und dadurch eine Variatio einführten.

Mit einem Materialmix inszeniert wurden auch die (vielleicht noch vor dem Erdbeben errichteten) Kulträume auf der Ostseite des Macellum-Hofs. Im Fall des zentralen Sacellums (g) waren die seitlichen Podien, die Fronttreppe sowie der Innenraum mit Marmor verkleidet, die Pilaster an der Front in weißem Putz realisiert, die Cella-Wangen verputzt und polychrom bemalt (Abb. 89–92. 98–100). Offensichtlich hat man für bestimmte Bereiche jeweils unterschiedliche Materialien bevorzugt, um dem Komplex ein differenziertes Erscheinungsbild zu verleihen.

In nachaugusteischer Zeit, vielleicht erst nach dem Erdbeben, gesellte sich zu den Marmorbauten das sog. Laren-Heiligtum mit seiner auffälligen Buntmarmorverkleidung aus Cipollino und Portasanta hinzu (Abb. 162)[781]. Indem die Marmorverkleidung auf die architektonisch vorgegebene Nischenstruktur Bezug nahm, entstand ein farblich strukturierter Tempelhof. Das sog. Laren-

777 Zu den Funden im Einzelnen Jacobelli – Pensabene 1995/1996; vgl. Wolf 2004, 193. Der Fortuna-Tempel sowie der sog. Tempel des Genius Augusti und das sog. Laren-Heiligtum besaßen Marmorverkleidungen; vgl. Moormann 2011, 71.

778 Nissen 1877, 270; zu den Marmorfragmenten, s. Mau 1900a. Wallat (1997, 221. 275) und Wolf (2009, 312–316) gehen von einer ursprünglichen Ausstattung mit Marmor aus. Den Rauputz an der nördlichen Hofwand bringen sie mit einer nacherdbebenzeitlichen Restaurierung in Verbindung. Demgegenüber nimmt Dobbins (1994, 665–668) für die augusteische Zeit an, dass die forumsseitige Fassade und der Tempel verstuckt gewesen seien. Im Fall des Tempels begründet er dies mit Verweis darauf, dass die Tempelwände für die Marmorverkleidung zurückgearbeitet worden seien. Dobbins und Ball (2005, 60) weisen dementsprechend alle Marmorelemente der nacherdbebenzeitlichen Restaurierung zu. Der Hof indes habe nie eine finale Verstuckung erhalten; Mau 1892a, 110 f.; 1900a, 133–138; Ulrich 1994, 232 f.

779 Zur Marmorausttattung des Fortuna-Tempels, s. Heinrich 2002, 27–39.

780 Stuckspuren überliefert bei Mazois 1838, 47 Taf. 24; vgl. Wolf 2009, 306.

781 Zur Marmorverkleidung bereits Mau 1896a, 286–290; zu den Marmorsorten, s. Dobbins 1996, 103; Wallat 1997, 223.



Abb. 176: Kapitol, Ansicht von Osten

Heiligtum setzte folglich einen polychromen Akzent und kontrastierte dadurch mit dem vorgelagerten Forumsplatz, der durch das Weiß von Pflasterung und rahmenden Portiken geprägt war.

Bei den anderen Tempeln der Stadt verzichtete man auf die Verwendung von Marmor. Im Fall des Apollo-Tempels haben wir in neronischer Zeit eine Neuverstuckung der Cella-Außenwände im (imitierten) ersten Stil beobachtet, wobei eine weiße Fassung an die Stelle der ursprünglichen Polychromie trat (Abb. 130a–b). Ähnliches gilt für das Kapitol, wo der Decor ersten Stils an der Cella-Außenwand nach 62 n. Chr. restauriert wurde[782]. Die Wandflächen zu Seiten des Cella-Eingangs[783] wie auch der Seitenwände wurden durch große, weiße Orthostaten gefüllt[784], darüber folgten Quaderreihen **(Abb. 176)**. Auch am nach 62 n. Chr. völlig neu errichteten Isis-Tempel wurde die Cella-Außenwand mit einer Verstuckung versehen, die an den ersten Stil erinnerte **(Abb. 177)**[785]. Allerdings wurde auf die Angabe von Orthostaten verzichtet, man beschränkte sich auf die Angabe von monochrom weißen Quaderreihen[786]. Damit wich die ‚ornamentale' Qualität des ersten Stils

782 Maiuri ([1942] 1973a, 115) weist darauf hin, dass die Ehrenbögen gegen die erste Putzschicht gesetzt sind. Indem jedoch der nordöstliche Bogen sicher nach 62 n. Chr. datiert werden kann (s. o.), ergibt sich für den Außenputz des Kapitols eine späte Datierung in die letzten Jahre der Stadt. Overbeck – Mau 1884, 94: „Die weiße, durch plastische Arbeit in große Felder getheilte Stuckhülle derselben ist dem spätern Stuck der Säulen gleichartig. Doch sind auf der Westseite, namentlich an der Nordwestecke, Reste eines frühern, sorgfältiger bearbeiteten Stucks sichtbar, in welchem namentlich der später ganz formlose Karnies des Unterbaues reicher und feiner profiliert war. Diese Reste sind älter als die ältesten Theile der hier ansetzenden, das Forum nördlich abschließenden Mauer; und da diese Mauertheile, ihrer Bauart nach und in Anbetracht der mehrfachen späteren Veränderungen der ganzen Mauer schwerlich jünger sind als die Decoration zweiten Stils in der Cella, so folgt, dass die erwähnten Stuckreste auch älter sind, als besagte Decoration, und unsere Annahme, dass sie nicht die erste war, sondern ihr eine ersten Stils vorherging, gewinnt auch von dieser Seite an Wahrscheinlichkeit." Mit Hinweis auf zwei Stuckschichten auch Maiuri ([1942] 1973a, 112 f.).

783 Zur Wandgestaltung, s. Moormann 2011, 69.

784 Maße der seitlichen Orthostaten: 2,65 × 1,22 m; s. Laidlaw 1985, 310 f.; sichtbar im Plastico di Pompei, s. Malfitana et al. 2020, 231; die Orthostatengliederung findet sich auch auf der Rückseite, zur Via del Foro hin.

785 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 788 Abb. 95; 793 Abb. 108. 109; vgl. De Caro 1997, 340; Moormann 2007, 141.

786 Laidlaw 1985, 311 f.; Moormann 2011, 151.



Abb. 177: Isis-Tempel, Rückansicht; Nische mit Bacchus-Statue (Kopie); im Vordergrund Votivsockel

mit seinen verschiedenen Plattengrößen und Ziergurten einer schlichten Evokation von Mauerwerk[787]. Der Außenbau gewann dadurch an Übersichtlichkeit. Dies gilt jedoch nicht für die Frontseite des Isis-Tempels, wo für die Wandfläche ein Stuckrelief mit Architekturdarstellung im vierten Stil gewählt wurde, erneut in Weiß (Abb. 156–157)[788]. Am Purgatorium, selbst kein Tempelbau, wurde allein die Rückwand vollständig mit Stuckquadern versehen, während auf den anderen Wandseiten ein freier, ikonographisch dichter, polychromer Stuck-Decor mit schwebenden Liebespaaren (Perseus und Andromeda; Mars und Venus) entfaltet wurde **(Abb. 178)**[789]. Die ‚Quaderlogik' war hier auf zwei Reihen in der ‚Oberzone' reduziert[790].

In den beiden ehrwürdigsten Tempeln der Stadt – Kapitol und Apollo-Tempel – hat man somit ebenso wie im modernen, nach 62 n. Chr. neu errichteten Isis-Tempel auf die Verwendung von Marmor verzichtet[791]. Alle drei Tempel erhielten eine weiße Verstuckung, Farbreste sind nicht nachgewiesen. In ihrem strahlenden Weiß lehnten sie sich an die neue Marmorästhetik an, wie sie auch

787 Auf diese Abkehr von einer wörtlichen Imitation des ersten Stils weist Mols (2005, 245) hin.
788 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 785 Abb. 86.
789 Zum Farbkontrast, s. auch Moormann 2007, 143.
790 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 798–811 Abb. 127–166; vgl. Moormann 2007, 142 f.
791 Zevi (1994, 56) sieht hierin den Grund für den sehr guten Erhaltungszustand des Baus bei dessen Auffindung. Anders als etwa die öffentlichen Gebäude am Forum fiel er nicht dem Raub von Baumaterial zum Opfer.



Abb. 178: Isis-Heiligtum, Purgatorium, Ostseite

in Pompeji seit augusteischer Zeit für einige Tempelneubauten zum Tragen kam[792]. Das traditionelle Orthostaten- und Quaderdesign am Kapitol und am Apollo-Tempel sollte vielleicht das hohe Alter der Tempel in Szene setzen, während die Quaderreihen am Isis-Tempel einen modernen Marmorbau evoziert haben mögen[793]. In jedem Fall visualisierten die Quaderwände die Abgeschlossenheit und die bauliche Solidität der Kultschreine.

Was für die Tempel gilt, trifft nicht auf die rahmenden Portiken zu: Sie waren durch eine reiche Polychromie charakterisiert. Im Apollo-Heiligtum erschienen die Portiken in den Grundfarben Gelb und Rot, reiche Architekturprospekte rahmten mythologische Tafelbilder (Abb. 131–136). An den Porticus-Rückwänden des Isis-Heiligtums fiel der Decor weniger dicht aus. Zwischen Architekturdurchblicken wurden auf großen Paneelen alternierend Landschaftsvignetten und Priesterfiguren gezeigt (Kap. III 3.2)[794]. Durch das Gelb der Sockelzone, das dominante Rot in der Mittelzone, das

792 Zum Marmorweiß der Tempel in der frühen Kaiserzeit, vgl. Barry 2020, 40 f.

793 In der Forschung wird zumeist undifferenziert auf die Traditionshaftigkeit dieses an den ersten Stil anknüpfenden Retro-Stils verwiesen, s. etwa Laidlaw (1985, 45 f. 330), die an eine Evokation traditioneller Werte wie *gravitas* und *pietas* denkt; vgl. dazu Ling 1987. Tammisto (1987, 236) wirft demgegenüber die Frage auf, wie das Fehlen solcher Decor-Formen etwa in Rom zu deuten sei, wenn man den ersten Stil mit Traditionshaftigkeit verbindet. Kritisch auch Rössler (1990, 367 f.), der in Frage stellt, wie ein griechischer Stil zum Ausdruck römischer Werte habe werden können. Hier bleibt jedoch unberücksichtigt, dass der erste Stil auch in Italien selbst im 1. Jh. n. Chr. bereits ‚alt' war. Mols (2005, 245) nimmt diese Einwände zum Anlass, das Wiederaufgreifen des ersten Stils für die Außendekoration von Grabmälern und Tempeln in einen anderen Begründungszusammenhang einzubetten. Er verbindet den Stil mit dem klassizistischen Geschmack und dem neuen augusteischen Regime. Eine solche Engführung ist jedoch problematisch, da man einige Beispiele doch eher in claudisch-neronische oder sogar vespasianische Zeit datieren wird (Iuppiter-Tempel: nach 62 n. Chr.).

794 Arslan 1997, 425–427 Kat. V.43–V.45 (Neapel, NM 8920. 8925. 8969) zu den Priester- und Anubisdarstellungen, s. Golvin 1994, 243; zur antiquarischen Dokumentation und den in Neapel aufbewahrten Paneelen, s. Sampaolo 1992.



Abb. 179: Isis-Heiligtum, Ausschnitt Porticus-Ausmalung (Neapel, NM 8581)

Schwarz im rahmenden Rankenfries und das Weiß in der Oberzone ergab sich ein lebhafter Farbrhythmus **(Abb. 179)**. Die Säulen griffen das Farbsystem in verkürzter Form auf; sie waren im unteren Teil rot, im oberen weiß[795]. Apollo- und Isis-Heiligtum zeugen davon, welch hohe Bedeutung man der Farbigkeit und dem Bilderreichtum der Portiken zugemessen hat. Welche Rolle Farbigkeit bei den Porticus-Rückwänden im marmorweißen Venus-Heiligtum gespielt hat, ist nicht bekannt. In Rom scheinen Augustusforum, Trajansforum und Hadrianeum dem in Pompeji beobachteten Farbmuster zu folgen – hier wurde für die Portiken polychromer Marmor verwendet[796].

Für Pompeji lässt sich damit greifen, dass sich zu Beginn der Kaiserzeit – mit dem Auftreten von Tempeln, die in weißem lunensischem Marmor errichtet wurden – eine neue Farbsystematik etablierte, und zwar unabhängig von den gewählten Materialien[797]. Die Tempel erstrahlen in Weiß – allenfalls einzelne Bauteile, Kapitelle und Friese, mögen farbig gefasst worden sein, wie dies in Rom etwa für Kapitelle und Gebälk des augusteischen Apollo-Tempels auf dem Palatin nachgewie-

795 Hoffmann 1993, 130–158 (bes. 130 f.); Sampaolo 1995, 200–221; Moormann 2007, 143.
796 Lipps 2010/2011, 115. 130; Bitterer 2013, 83–93. 155–158.
797 Zu weißem Marmor: Barry 2011; 2020; Wolf 2019. Hinzu kommen in der Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur insbesondere die Farben Gelb (Giallo antico) und Violett (Pavonazzetto): zusammenfassend Bitterer 2013, 273.

sen ist[798]. Dadurch ergab sich ein deutlicher Kontrast zu den umgebenden polychromen Portiken. Die Aufmerksamkeit für den Tempel entstand folglich nicht durch die Steigerung der Polychromie, sondern durch die Reduktion von Farbigkeit.

Die Cella-Innenräume

Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der Cellae sind in differenzierter Weise geregelt worden. Der Apollo-Tempel besaß ein Gitter und eine massive Tür, für das Kapitol bezeugt das Erdbebenreliefs aus der Casa di Caecilius Iucundus (Abb. 148) nicht nur die Existenz einer zweiflügeligen, kassettierten Tür[799], sondern auch, dass diese weit offenstand. Einlassspuren für Türflügel fanden sich auch bei den Cellae des Venus- und Isis-Tempels. (Abb. 180–181), beim Fortuna-Tempel war das Tempel-Podium vergittert, eine massive Tür ist zusätzlich vorauszusetzen. Wann die Tempeltüren geöffnet waren und wer Zugang hatte, ist für Pompeji nicht überliefert.

Stand die Gestaltung der Tempelumgebung im Dienst einer Inszenierung des Tempels, so lenkte die Gestaltung des Cella-Innenraums die Aufmerksamkeit auf das Kultbild bzw. die Kultbilder. In gleich drei Tempeln der Stadt – neben dem Apollo-Tempel auch im Kapitol und im Venus-Tempel – wurde ein solcher Effekt durch aufwendige Opera sectilia erreicht. Im Kapitol war es wie im Apollo-Tempel ein polychromes Muster aus perspektivisch versetzten Rauten in Weiß, Schwarz und Grün (5,86 × 8,65 m) (Abb. 185)[800]. In beiden Tempeln waren es folglich kühle Farbflächen, die von einem weißen Tessellat[801] eingefasst wurden und geradezu wie ein vor dem Kultbild ausgebreiteter Teppich wirkten (Abb. 145)[802]. Im Venus-Tempel erhielt die Cella in der frühen Kaiserzeit ein Paviment aus quadratischen Marmorplatten: Eine schwarze, quadratische Platte im Zentrum war von übereck versetzten, weißen Rechteckplättchen eingefasst, die ein größeres Quadrat ergaben **(Abb. 180)**[803]. Auch dieses Opus sectile war von einem (älteren) weißen Mosaik umgeben, entlang der Wände lief ein schwarzer Mosaikstreifen um[804]. Anders als bei den älteren Opera sectilia im Apollo- und Iuppiter-Tempel wurde hier nicht eine nach vorne fliehende, sondern eine stärker statische Schaufläche geschaffen. Ein besonders kleinteiliges Ausstattungskonzept wurde für den nach dem Erdbeben neu gestalteten Isis-Tempels gewählt. Hier war der Pronaos in die Komposition mit einbezogen **(Abb. 181)**[805]. In den beiden äußeren Interkolumnien unterstrich jeweils ein Würfelmuster die Scharniersituation zwischen Draußen und Drinnen, in der Eingangsachse war ein schwarz-weißer Mosaikteppich mit Sternmuster verlegt. Die Cella selbst besaß ein nochmals sehr viel kleinteiligeres, Kostbarkeit anzeigendes Muster. Es bestand aus Zwölfecken, in deren Zentrum Sechsecke mit Stern eingeschrieben waren, wiederum umgeben von Quadraten mit Salomonsknoten. Im sog. Laren-Heiligtum nahm der aufwendig mit Opus sectile pavimentierte Hof

798 Hier wurden für den Türrahmen, die Kapitelle und das Gebälk Farben eingesetzt. Es handelt sich gerade in den sichtbaren Zonen um helle Gelb- und Ockertöne, die sich im Fall der Kapitelle mit einer Vergoldung der Akanthusblätter verbunden haben. Dunkle Töne wurden zur Steigerung der Kontrastwirkung eingesetzt; vgl. Zink – Piening 2009; zur hellen Bemalung von Architekturteilen, s. auch Barry 2020, 47.

799 Siehe zur Kartierung der Türangeln Overbeck – Mau 1884, 92 Abb. 45.

800 Erhalten haben sich nur die Abdrücke der Plättchen; D'Alessio 2009, 43 f.

801 In der Phase des 2. Jhs. hatte es sich zunächst um eine Einfassung in Opus signinum gehandelt, das Tessellat geht auf die augusteische Umgestaltung zurück. D'Alessio 2009, 51–53; Wolf 2009, 302; Lippolis 2016, 125.

802 Dazu demnächst auch Kleineberg (im Druck).

803 Sogliano 1899, 21; Mau 1900, 284 f. mit Taf. 7; Curti 2007, 58; Coletti – Sterpa 2008, 134 Abb. 9; Wolf 2009, 232. 240 f.

804 Sogliano 1899, 21: „Il pavimento consisteva di una fascia di musaico bianco sul lato nord, la quale larga m. 1,78, abbracciava, girandovi attorno, il piedestallo della divinità, e di una fascia di musaico nero più stretta, larga m. 0,80, che, come sopra è detto, passa di sotto ai muri laterali. Questa fascia di musaico bianco e nero incorniciava un pavimento di quadroni di marmi colorati."; vgl. D'Alessio 2009, 36.

805 PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 785 Abb. 85.

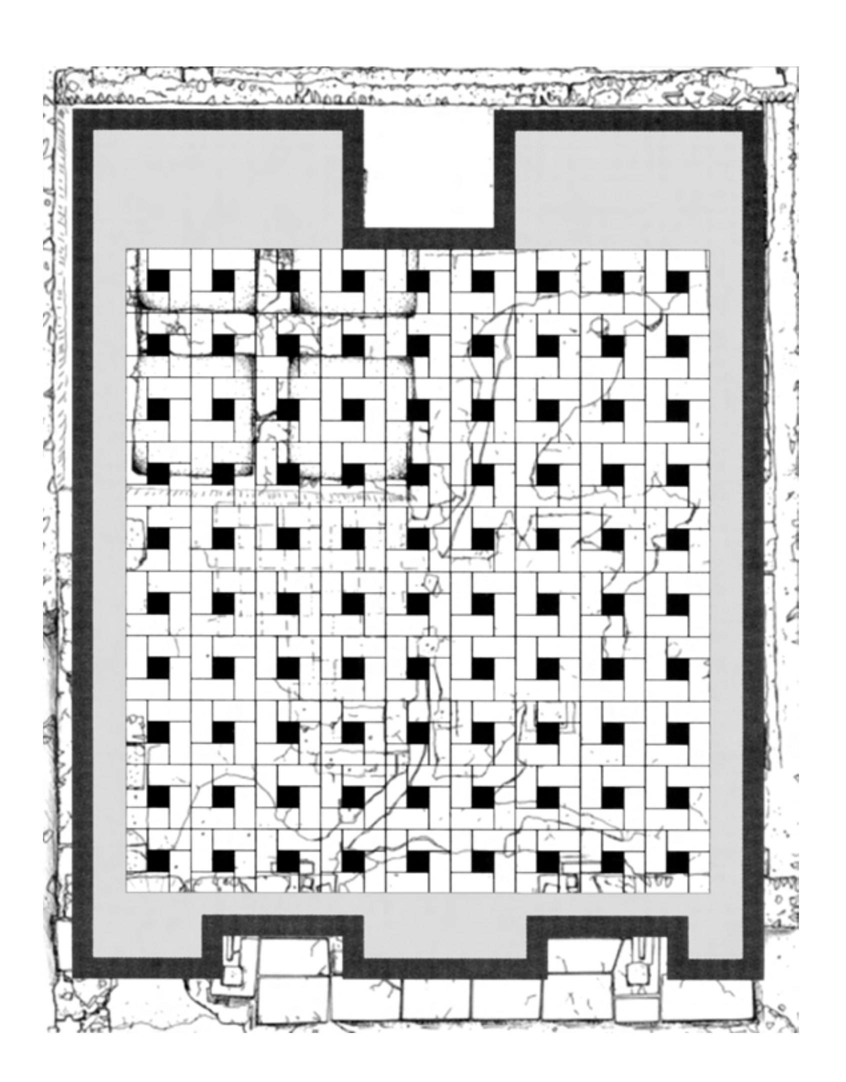


Abb. 180: Venus-Tempel, Cella, Paviment

den Charakter eines ‚Innenraums' an (Abb. 164)[806]. Mit seinem geometrischen Muster verstärkte es die regelhaft-rhythmische Farbstruktur: Große quadratische und rechteckige Felder waren alternierend mit Streifen oder Kreisen gefüllt[807]. Indem diese Felder den Altar einfassten, rückte dieser ins optische Zentrum der Hofanlage.

Nicht alle Tempel setzten ein strukturiertes Paviment ein, um den Blick hin zum Kultbild zu lenken. Im Tempio Dorico erzeugte der Cocciopesto, der vielleicht auf die Neugestaltungsphase des 3. Jhs. v. Chr. zurückging, einen undifferenzierten Grundton[808]. Ähnliches dürfte für den Estrich des Aesculap-Tempels gegolten haben[809]. In den auf das Kaiserhaus bezogenen Tempeln und Sacella – dem Tempel der Fortuna Augusta, dem sog. Tempel des Genius Augusti und dem Sacellum (g) im Macellum (Abb. 100) – wurden zurückhaltende Plattenpavimente gewählt. Die Kultstatuen vermochten sich vor diesem kaum differenzierten ‚Hintergrund' besonders abzuheben.

In den Dienst einer Blickführung hin zum Kultbild konnten in großen Innenräumen auch Säulenstellungen treten. In Pompeji gilt dies ausschließlich für den Innenraum des Kapitols, der infolge seiner tiefgreifenden Neugestaltung in der Zeit nach der Koloniegründung über zwei schmale

806 Allein im südwestlichen Fassadenbereich sind Stuckreste bezeugt; s. Mau 1896a, 286 f.; Wolf 2009, 317.
807 Mazois 1829, Taf. 37; Overbeck – Mau 1884, 130 Abb. 75.
808 Overbeck – Mau 1884, 85; Sogliano 1890, 191; de Waele 1996, 158; Barnabei 2007, 26.
809 Russo (1991, 60 f.) verweist auf ein Paviment in Opus signinum.

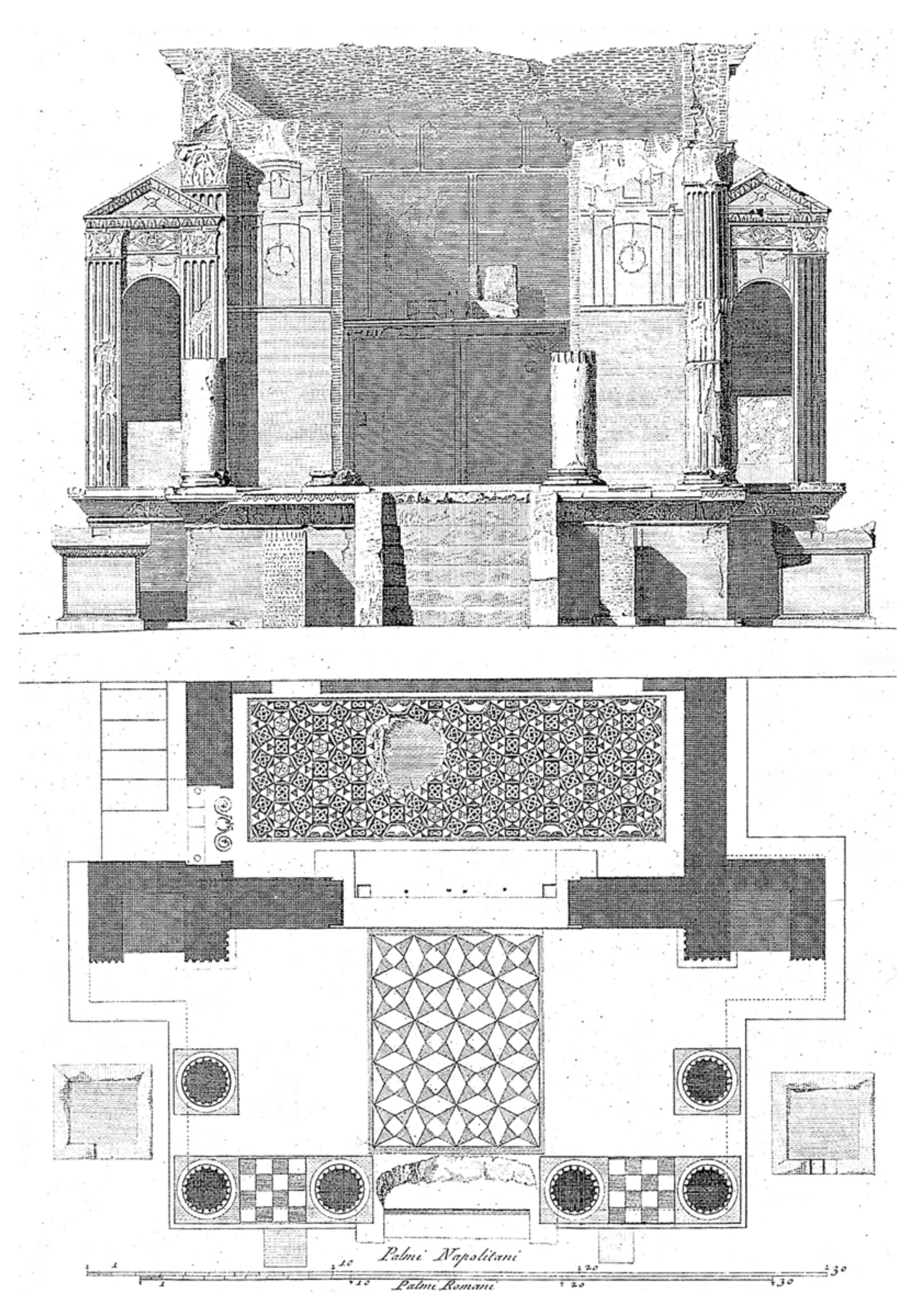


Abb. 181: Isis-Tempel, Grundriss mit Angabe des Paviments (F. La Vega und C. Nolli)



Abb. 182: Kapitol, Innenraum

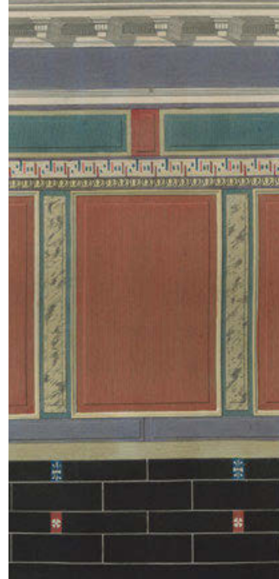


Abb. 183: Kapitol, Gestaltung der Cella-Wand; Rekonstruktion (F. Mazois)

zweigeschossige Seitenschiffe verfügte **(Abb. 182.** 185)[810]. Es handelt sich um jeweils acht ursprünglich weiß verstuckte[811] ionische Tuffsäulen; Pilaster an Vorder- und Rückwand der Cella schufen einen optischen Anschluss an die Wand. Mutmaßlich trug die ionische Ordnung eine kleinere korinthische Ordnung, wobei die Galerie über eine Treppe erschlossen wurde[812]. Die Säulenreihen traten wie ein Säulenvorhang vor die geschlossenen Rückwände, rhythmisierten den Raum, rahmten und inszenierten die axial platzierten Kultbilder. Der ästhetische Effekt der Rahmung durch Portiken, wie er in den Tempelhöfen anderer Heiligtümer anzutreffen war, ist hier auf den Innenraum übertragen worden.

Für die Innenraumwirkung entscheidend ist der Umstand, dass die Innenwände der Tempel im mittleren 1. Jh. n. Chr. allesamt unfigürlich gestaltet wurden. Im Apollo-Tempel wurde, wie gesehen, der Wandstuck ersten Stils im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. erneuert. Indem das zentrale, monochrome Paneel der Cella-Rückwand breiter ausfiel, mochte es gezielt als Hintergrund für die Kultstatue konzipiert gewesen sein (Abb. 145). Tatsächlich greifen wir eine solch ‚einfache' Gestaltung auch sonst. Im Kapitol hat man über einem im dritten Stil erneuerten schwarzen Sockel die unfigürlichen, allerdings polychromen Wandmalereien des frühen zweiten Stils erhalten, die ein geschlossenes Wandsystem vorstellten **(Abb. 183)**[813]. Auf einen schwarzen Sockel und die Predellazone mit ihren liegenden violetten Platten folgte eine hohe Mittelzone mit monochrom roten vertikalen Orthostaten und gelben Lisenen[814]. Die Oberzone bestand aus einer Quaderreihe mit grünen Läufern und roten

810 Wolf 2009, 302 f.; Laera 2018, 93; die Ecksäulen sind doppelt gezählt; allgemein zu Tempelinnenräumen mit Säulenstellungen, s. von Hesberg 2015, 326.
811 Overbeck – Mau 1884, 94; laut D'Alessio (2009, 43. 52) handelt es sich um eine nachträgliche Restaurierung, die die sullanischen Säulen wiederverwendete.
812 Overbeck – Mau 1884, 93; Wolf 2009, 302.
813 Mazois 1829, Taf. 36; Overbeck – Mau 1884, 94; PPM VII (1997) 305–311 s. v. VII 8, 1, Tempio di Giove (V. Sampaolo) 309 Abb. 7; Carafa 2011, 106 f.; Moormann 2011, 69–71; D'Alessio 2016, 159.
814 Overbeck – Mau 1884, 94: „Von den Feldern der Hauptfläche sind die großen zinnoberroth mit weißlichem, scheinbar profilirtem, die schmalen gelb mit grünlichem Rande; der Eierstab ist gelb, der Mäander violett, gelb, grün und weiß […].“



Abb. 184: Isis-Tempel, Cella-Innenraum

Bindern sowie einer violetten Frieszone. Perspektivische Verkürzungen, wie sie für den zweiten Stil charakteristisch waren, blieben auf die Gesimszone mit ihren perspektivisch gezeigten Konsolengeisa beschränkt[815]. Dies bedeutet, dass der Kultraum als geschlossener Raum imaginiert wurde und unfigürlich blieb, sodass die polychromen Wandflächen nicht in Konkurrenz zu den Kultbildern traten. Eine ähnliche Ästhetik wählte man für die Innenraumgestaltung des nach 62 n. Chr. errichteten Isis-Tempels: Zwei Reihen senkrechter Orthostaten füllten die Cella-Rückwand – die untere Reihe bis auf Höhe der Oberkante des Kultbildpodiums, die zweite Reihe die Zone darüber. Stuckierung und Podium waren auf diese Weise unmittelbar aufeinander bezogen. Daran schlossen sich Quaderreihen an **(Abb. 184)**[816]. Die Wände blieben weiß, wodurch die beiden Kultbilder eine zurückhaltende, symmetrisch-strenge Rahmung erhielten[817]. Nicht zuletzt scheint auch die Cella des Tempels für Aesculap eine Wandgestaltung im ersten oder frühen zweiten Stil besessen zu haben[818]. Auf Basis all dieser erhaltenen oder rekonstruierbaren Cella-Ausmalungen dürfen wir schließen, dass ein ausgesprochen zurückhaltendes, grundsätzlich unfigürliches, häufig sogar monochromes Decor-Konzept gewählt wurde[819]. Dadurch konnte das Kultbild umso effektvoller in Erscheinung treten, mitunter nahm die formale Wandgliederung sogar auf die Kultbildbasis Bezug (Apollo- und Isis-Tempel).

815 Overbeck – Mau 1884, 94 Abb. 46: „Der Fries zwischen dem weißlichen Epistyl ist violett; oben folgen noch liegende Rechtecke (gelb, grün). Auf unserer Abbildung fehlen die gemalten Consolen, welche, auf Vorsprüngen des Epistyls stehend, zum Gesims hinaufreichen."

816 De Caro 1992a, 9; PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 790–792 Abb. 100–105.

817 Moormann 2007, 141.

818 So wiedergegeben bei Mazois 1838, Taf. 5; vgl. Overbeck – Mau 1884, 111. Das bei Russo (1991, 60 f.) erwähnte Opus signinum ginge mit einer Datierung der Wand in den ersten Stil gut zusammen.

819 In stadtrömischen Tempeln kamen ab augusteischer Zeit polychrome Marmore bei der Innenaustattung zum Einsatz, vgl. Barry 2020, 76.

Noch übersichtlicher fiel die Wandgestaltung in jenen Cellae aus, deren Wände aus Marmor waren. Im Venus-Tempel war die Ästhetik der Cella durch die Marmorquader bestimmt, wobei vor die Wand gesetzte Halbsäulen eine rhythmische Gliederung erzeugt haben[820]. Auch im Fortuna-Tempel und im zentralen Sacellum (g) des Macellums waren die Wände mit Marmorplatten verkleidet. In diesen beiden Fällen erzeugten Nischen an den Seitenwänden, die für die Aufstellung von Statuen vorgesehen waren, eine rhythmische Struktur (s. u.).

In allen Cellae wurden die Wände somit zum unauffälligen Hintergrund bzw. zur Rahmung der Statuen, die in der Cella aufgestellt waren[821]. Dies scheint kein lokales Phänomen Pompejis zu sein, vielmehr findet sich eine solche Rücknahme des Cella-Decors auch in anderen republikanischen und kaiserzeitlichen Tempeln[822]. Damit ist zugleich gesagt, dass die Raumwirkung maßgeblich durch die in der Cella aufgestellten Statuen bestimmt wurde.

Die Inszenierung der Kultbilder

Im Zentrum der Inszenierung standen die Kultbilder. Sie wirkten durch ihre Größe, ihre Platzierung und damit auch durch ihr Verhältnis zum umgebenden Raum. Es sind diese Kategorien, die sie überhaupt erst (im Unterschied zu anderen in der Cella aufgestellten Bildern) zum ‚Kultbild' machen[823]. Nicht zuletzt war ihre Wirkung durch ihr Material und ihre Ikonographie geprägt. Die physische Gestalt der Götter machte ihr ‚Wesen' erlebbar[824]. Für Pompeji sind vor allem kontextuelle Informationen verfügbar, die Kultbilder selbst haben sich nur in Einzelfällen erhalten.

Bereits Henner von Hesberg machte auf verschiedene Optionen der Kultbildpräsentation im späthellenistischen Italien aufmerksam – Kultbilder auf isolierten Basen, Kultbilder auf einer rückwärtigen, breiten, gemauerten Basis (die auch begehbar sein kann), Kultbilder, deren Thron direkt auf dem Cella-Boden steht, und von einem Baldachin umgebene Kultbilder[825]. Die beiden erstgenannten Lösungen, welche die Kultbilder stärker statisch inszenieren, sind auch in Pompeji vertreten.

Im (sullanischen) Kapitol fungierte ein vor die Tempelrückwand gesetztes, dreicelliges, begehbares Podium als enorm hohe, regelrecht monumentale Kultbildbasis (H: 3,45 m) **(Abb. 185)**. Sie muss die Götterstatuen in eindrucksvoller Weise über die Köpfe der Betrachter hinausgehoben haben[826]. Dieses Podium besaß eine Marmorverkleidung[827], die ihm den Charakter eines wertvollen Schreins

820 Curti 2007, 57.

821 Mit dieser Annahme auch Moormann 2011, 3.

822 Moormann 2011, 49–61. Während dies für die im ersten Stil ausgestatteten Tempel naheliegt, trifft es allerdings auch für Tempel zu, die im zweiten Stil ausgemalt wurden und für die prinzipiell die Option einer Wandöffnung bestanden hätte – s. etwa Nemi/Diana-Tempel, Sulmona/Tempel Hercules Curinus, Amplero/Santuario della Giostra, Brescia; vgl. auch Moormann 2020, 204 f.

823 Etwa Scheer 2000; zu ähnlichen Kategorien, s. Boschung 2007, 74–85.

824 Boschung 2007, bes. 79 f.

825 Für verschiedene hellenistische Beispiele, s. von Hesberg 2007, 453–455.

826 von Hesberg 2007, 454.

827 Es sind verschiedene Phasen ablesbar: Auf ein eincelliges Podium des 2. Jhs. v. Chr. folgte im Zuge des Umbaus nach 80 v. Chr. das dreicellige Podium, das zunächst eine Halbsäulengliederung, dann eine Pilastergliederung aufwies, bevor das Podium für eine Marmorverkleidung vorbereitet wurde; s. zusammenfassend Wolf (2009, 301–304) und Lippolis (2016, 125 f.), die die Halbsäulengliederung mit der republikanischen Phase nach 80 v. Chr. in Verbindung bringen und die Pilastergliederung (wie bereits Maiuri [1942] 1973a, 110; D'Alessio 2009) augusteisch datieren. Lauter (1979, 431–434) hingegen schlug den dreicelligen Umbau mit Halbsäulengliederung in die Zeit um 100 v. Chr. vor, weil er die Pilastergliederung (mit Akanthus mollis) deutlich früher, um 80 v. Chr. ansetzt; die Marmorverkleidung weist er in die Zeit nach dem Erdbeben. Die bei Lauter publizierte hohe Chronologie ist nach neueren Erkenntnissen wohl nicht haltbar – überlegenswert wäre allerdings, ob auf die Halbsäulengliederung bereits rasch, nicht erst in augusteischer Zeit, eine Pilastergliederung folgte. Und so bringen denn auch D'Alessio (2009, 55) und Lippolis (2016,



Abb. 185: Kapitol, Cella-Innenraum, Rekonstruktion (A. Laera, 2018)

verlieh. Die Kultbildgruppe – die sich möglicherweise aus Skulpturen unterschiedlichen Alters zusammensetzte – lässt sich zumindest in Teilen greifen[828]. Zu ihr gehörten eine monumentale Marmor-Einsatzbüste des Iuppiter im Typus Otricoli mit Stuckergänzungen und Farbspuren in Bart und Haaren (Neapel, NM 6266; **Abb. 186**)[829], ein monumentaler marmorner Iuno-Kopf (Neapel, NM 6264; **Abb. 187**), der mit einer kolossalen Akrolithstatue zu verbinden ist, sowie möglicherweise ein weiterer Frauenkopf „di fattura naturale"[830]. Setzt man eine Fertigung als Hohlstatuen für alle drei Kultbilder voraus, so hätten sie durch den Materialmix lebensnäher gewirkt[831]. Dennoch präsentieren sie sich in majestätischem Habitus[832] – für Iuppiter wurde auf eine in Rom etablierte Ikonographie zurückgegriffen[833]. Die Kultinhaber erschienen als machtvolle, platz- und stadtbeherrschende

127) die Marmorverkleidung des Podiums mit der dritten, frühkaiserzeitlichen Bauphase, noch vor dem Erdbeben, in Verbindung; Wolf (2009) plädiert für eine nacherdbebenzeitliche Maßnahme.

828 Zu den Funden aus dem Tempel, s. Fiorelli 1860, 185–191. 200–205; D'Alessio 2009, 44–46; Lippolis 2016, 135 f.; 2016a.

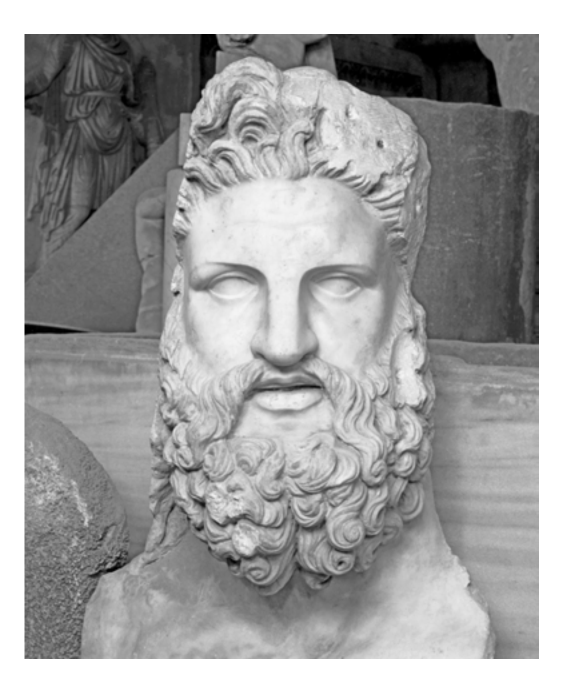
829 Overbeck – Mau (1884, 91) bereits mit dem Hinweis, dass es sich bei diesem Objekt um den in den Ausgrabungsberichten erwähnten Kopf aus Alabaster handeln muss; vgl. D'Alessio 2009, 44 Abb. 56; zu den Stuckergänzungen, s. Van Buren 1925, 103 f.; zu Farbspuren: PPM VII (1997) 305–311 s. v. VII 8, 1, Tempio di Giove (V. Sampaolo) 306. Mit sullanischer Datierung: Lippolis 2016, 135–137 mit Abb. 20; 2016a, 218; vgl. D'Alessio 2009, 44; mit spätaugusteisch-tiberischer Datierung: Martin 1988, 263 Kat. 119; ebenso Kleineberg (im Druck).

830 Sullanisch datiert; s. Martin 1987, 202. 245 f. Kat. A3 Taf. 42; La Rocca et al. 1994, 174; D'Alessio 2009, 45 f. Abb. 59; Van Andringa 2012, 90. 93; Gasparini 2014, 26 f. Abb. 11d; jüngst vor allem Lippolis 2016, 135 f.; 2016a, 217 f. Abb. 11a; vgl. Kleineberg (im Druck).

831 von Hesberg 2007, 458; Cain (1993, 113 f.) mit dem Hinweis auf Akrolithstatuen im hellenistischen Osten, etwa die Statuen des Serapis in Alexandria und des Apollo von Daphne bei Antiochia.

832 Zu ‚mental habits' bereits Panofsky 1957; auf ihn zurückgreifend: Bourdieu [1979] 1982, bes. 171–210; vgl. Frese – Hoffmann 2011, bes. 9 f.

833 La Rocca et al. 1976, 129; Lippolis 2016, 137.



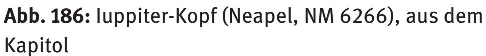


Abb. 186: Iuppiter-Kopf (Neapel, NM 6266), aus dem Kapitol



Abb. 187: Iuno-Kopf (Neapel, NM 6264), aus dem Kapitol

Akteure[834]. Die Götter prägten folglich über ihren Körper-Habitus die Atmosphäre der Cella und des Heiligtums.

Deutlich kleiner (1,45 × 1,15 m[835]) und bescheidener fiel die graue Tuffbasis im Apollo-Tempel aus, auch wenn sie mit Marmor verkleidet war (Abb. 145). Durch ihre geringe Größe muss sich ein gänzlich anderes Verhältnis von Betrachter und Götterbild eingestellt haben. Der Innenraum mit seinem kleinen Kultbild und dem Opus sectile dürfte wie ein kostbarer Schrein gewirkt und in seiner Intimität an häusliche Innenräume erinnert haben[836].

Ähnliches gilt für den Venus-Tempel. Auch hier war die recht schmale und nicht besonders hohe Basis (H: 1,3 m; B: 1,5 m; T: 1,6 m[837]) aus Opus caementicium an die Cella-Rückwand angeschoben[838]. Mutmaßlich war darauf eine einzelne Kultstatue aufgestellt, die durch ihre Isoliertheit – und das aufwendige Paviment – besonders pointiert inszeniert war.

Im zentralen Sacellum (g) des Macellums mochte die marmorverkleidete Basis (H: 1,2 m; B: 1,72 m; T: 0,83 m), ebenfalls an die Rückwand angeschoben (Abb. 100), ein überlebensgroßes Bild des stehenden Iuppiter oder (wahrscheinlicher) eines Kaisers getragen haben, dessen Hand mit Globus erhalten ist (Kap. II 2.2).

Eine etwas prominentere Inszenierung ist – zumindest in einer zweiten Bauphase – für den Fortuna-Tempel zu greifen: Die Kultstatue war in einer Aedicula-Nische im Zentrum der Rückwand aufgestellt[839].

---

834 Dies gilt nicht nur für das Kapitol von Pompeji, sondern auch sonst für die Haupttempel einer Stadt, s. von Hesberg 2015, 323: „As the main temples of the Greek poleis or the Capitolia of Roman cities so magnificently show, the image was to be given an abstract and overwhelming appearance for all to see.“

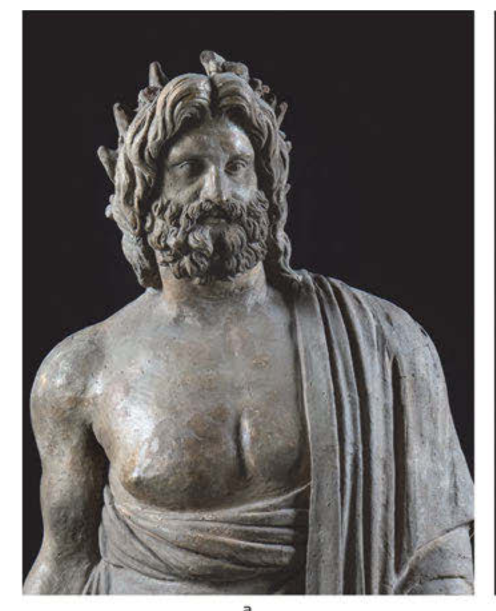
835 Wolf 2009, 283.

836 So auch von Hesberg 2007, 456.

837 Sogliano 1899, 21.

838 D'Alessio 2009, 36.

839 Apsis und Aedicula sind erst nachträglich, vielleicht aber noch vor dem Erdbeben, angelegt worden, vgl. Mau 1896c, 270 f.; Hänlein-Schäfer 1985, 106; Wohlmayr 2004, 110; Wolf 2009, 308–310; vgl. Van Andringa 2012, 104.


a


b


c

Abb. 188a–c: Götterfiguren aus dem Aesculap-Heiligtum; a: bärtige Hüftmantelstatue (Neapel, NM 22574); b: weibliche Gewandstatue (Neapel, NM 22575); c: Minerva-Büste (Neapel, NM 22573)

Im Aesculap-Heiligtum fiel die Cella mit 5,5 × 4,7 m sehr klein aus[840]. Möglicherweise beherbergte sie in der letzten Nutzungsphase ein vor die Rückwand gesetztes Kultbild-Podium, das jedoch weder im Plastico dokumentiert noch bei jüngsten Ausgrabungen angetroffen wurde, von Overbeck und Mau jedoch beschrieben wird[841]. Ähnliches gilt für einen (zusätzlichen) Altar, der laut alten Grabungsberichten zur Cella-Innenausstattung gehören soll. Die Situation wird noch komplizierter, wenn wir die für die Cella überlieferten Funde berücksichtigen: eine bärtige Hüftmantelstatue (Neapel, NM 22574; H: 188 cm), möglicherweise Aesculap, eine weibliche Gewandstatue (Neapel, NM 22575; H: 207 cm) und eine kleine Minerva-Büste (Neapel, NM 22573; H: 40 cm), alle drei aus Terracotta **(Abb. 188a–c)**. Ihre Datierung ist umstritten[842]. In jedem Fall handelt es sich um Götterbilder unterschiedlichen Formats, die sicher nicht als zusammengehörige Gruppe gestiftet wurden. Laut Overbeck und Mau waren allerdings die beiden Gewandstatuen in der Kultbildbasis verankert. Setzen wir eine solche Präsentation voraus, so müssen sie den Raum geradezu vollständig dominiert haben[843].

Noch einmal ganz anders nimmt sich die Situation im Tempio Dorico aus. In der Cella-Mitte des späten, im 2. Jh. v. Chr. umgestalteten Baus ist eine aus der Achse versetzte kreisrunde, ausgesprochen niedrige, verstuckte Kultbildbasis (H: 0,65 m; D: 1,02 m) aufgefunden worden, für die man –

840 D'Alessio 2009, 58–61 Abb. 76–78 zur Cella und ausführlich zu den Statuen und ihrer Deutung; Wolf (2009, 289) gibt ein quadratisches Innenmaß (Seitenlänge 4,75 m) an.

841 Ich danke Carmela Capaldi für den entsprechenden Hinweis. Anders – und sehr ausführlich zur Fundsituation – allerdings Overbeck – Mau 1884, 111 f. Sie erwähnen, die Kultbildbasis sei „in geringen Resten erhalten"; erneut La Rocca et al. 1994, 172.

842 Während Markus Wolf für eine Datierung der Hüftmantelstatue in das 2. Jh. v. Chr. und der weiblichen Figuren in sullanische Zeit plädierte, datierte Hermann von Rohden alle drei Statuen in das 1. Jh. n. Chr., die Minerva-Büste dezidiert in die letzten Jahre der Stadt; vgl. von Rohden 1880, 20 f.; Mau 1896b, 142–144; Wolf 2009, 290. Aufgrund der Präsenz der Minerva-Büste hat man die beiden großen Skulpturen frühzeitg als Iuppiter und Iuno gedeutet. Diese ‚kapitolinische' Trias hätte – eine frühe Datierung in das 2. Jh. v. Chr. voraussetzend – nach dem Erdbeben vom Kapitol hierher verbracht worden sein können (Nissen 1877, 177; Overbeck – Mau 1884, 112 f.). Anders indes bereits Johann Joachim Winckelmann, der die beiden großen Statuen als Aesculap und Hygieia ansprach, erneut etwa Barnabei 2007, 67. Marcattili (2006) und Van Andringa (2012, 90) schlagen für die Büste eine Identifikation mit Mâ-Bellona (statt Minerva) vor. Barnabei (2007, 67) denkt hingegen an eine Referenz an die im benachbarten Tempio Dorico verehrte Minerva.

843 Im Hof kam hier übrigens eine Mercur-Statue (Neapel, NM 5209) hinzu, vgl. Van Andringa 2012, 90.

eine Weihung an Minerva und Hercules voraussetzend – ein Pendant postuliert hat (Abb. 149)[844]. Der Gott oder die Götter wären dem Besucher auf relativ niedrigen Basen entgegengetreten. Die Götter waren hier geradezu nah-bar[845].

Das Isis-Heiligtum hebt sich hinsichtlich der Kultbildinszenierung ab. Die Struktur des Gebäudes sah die Aufstellung mehrerer Statuen vor, denen kultische Verehrung entgegengebracht wurde. In der knappen, quergelagerten Cella ist auf einem zentralen Podium die Statue der Isis und eine weitere Kultstatue (wohl des Serapis) anzunehmen (Abb. 184)[846]. Zugehörig ist möglicherweise ein akrolither Isis-Kopf claudischer Zeitstellung (Neapel, NM 6290; H: 30 cm)[847], der im Durchgang zum Ekklesiasterion gefunden wurde; aus der Cella selbst stammt ein Handfragment[848]. Weitere Statuen waren für den kleinen Innenraum sicher nicht vorgesehen. Zusätzliche Götterstatuen traten jedoch in den beiden die Cella flankierenden Nischen hinzu, wohl Anubis und Harpocrates (oder Serapis und Harpocrates)[849]. Sie wurden zu einem Decor-Element der Tempelfassade, doch bezeugen vor den Nischen platzierte Altäre, dass auch sie kultische Verehrung genossen (Abb. 156–157)[850]. Eine weitere Statuennische für eine marmorne Bacchus-Statue mit Panther befand sich auf der Tempelrückwand (Abb. 177), ohne dass darauf ein Altar bezogen gewesen wäre[851]. Alle drei Statuen umspielen durch ihre Präsentationsform die Grenze zwischen Decorum und Kultobjekt.

Alle Tempelinnenräume verbindet, dass sie das Kultbild oder die Kultbilder in besonderer Weise in Szene setzten. Sie waren nicht nur durch Pavimente und Wand-Decor gerahmt, sondern durch die in der Achse der Cella platzierte Kultbildbasis besonders hervorgehoben. Ihre visuelle Präsenz unterschied sich freilich in Abhängigkeit von der Größe des Tempelraums, der Höhe der Kultbildbasis und nicht zuletzt von der Größe der Kultbilder selbst. Im Kapitol waren die Kultbilder hoch über die Köpfe der Betrachter hinausgehoben, sonst wurden sie auf eher niedrigen Podien oder Sockeln präsentiert, im Isis-Tempel auch an der Cella-Fassade, von einer Nische umfangen[852]. Für die Wirkung entscheidend war darüber hinaus der Habitus, in dem sich die Götter den Menschen zu erkennen gaben: in majestätischer Gestalt (Kapitol; Macellum), als Vatergottheit (Aesculap) oder als elegante Frau (Hygieia). In ihrer anthropomorphen Gestalt wurden Götter nach menschlichen Maßstäben erfahrbar. Dies gilt umso mehr, als die Kultbilder in rituelle Handlungen eingebunden waren, die sie zu Akteuren mit geradezu menschlichen Bedürfnissen machten: Sie wurden gewaschen, gekleidet und geschmückt[853]. Im Kapitol zeugt eine Treppe, die von hinten auf die Kultbildbasis führt, von entsprechenden Praktiken[854]. Die Kultbilder entfalteten ihre volle Präsenz folglich durch spezifische Formen des Bildhandelns.

844 Maße bei Wolf 2009, 274; zur Identifikation als Kultbildbasis, s. Sogliano 1890, 191. 200 (mit Grundriss, der die Aufstellungssituation der beiden Basen rekonstruiert; allerdings fehlt jeder Hinweis auf die Fundamentierung dieser hypothetischen Basis); erneut Barnabei 2007, 25.
845 Zur Ausstattung des Tempels gehörte auch eine längsrechteckige Basis (L: 2,8 m; B: 0,69 m), die im Nordpteron parallel zur Cella-Außenwand aufgestellt war (Abb. 147); Maße bei Sogliano 1890, 191; vgl. Wolf 2009, 274.
846 Tran Tam Tinh 1964, 33; Barnabei 2007, 60; Moormann 2007, 138; Van Andringa 2012, 106; Beaurin 2013, 160. Außerdem fand sich eine kleine Bronzestatuette des Harpocrates in mediokrer Qualität in der Cella (Neapel, NM 5334; Beaurin 2013, 461).
847 Fundort: beim Ekklesiasterion; mit dem Kultbild verbunden bei De Caro (2006, 73 Kat. 106); so auch Beaurin 2013, 462.
848 Van Andringa 2012, 106; Beaurin 2013, 461.
849 Barnabei 2007, 60; Van Andringa 2012, 106 f.; 2014, 111; Beaurin 2013, 44.
850 Tran Tam Tinh 1964, 33; Moorman 2005, 140; Small 2007, 188; beide Altäre sind u. a. im Korkmodell von Giovanni Altieri (1784), in den Zeichnungen Piranesis (1804) und Mazois' (1838, Taf. 8) angegeben. Der nördliche der beiden Altäre ist heute nicht mehr sichtbar.
851 Neapel, NM 6312; H: 105,4 cm; De Caro 2006, 68 Kat. 87; Beaurin 2013, 461.
852 von Hesberg (2007) hält es für ein Phänomen des Hellenismus, dass sich die Götter auf die Ebene der Menschen begeben; vgl. jüngst Kiernan 2020, bes. 148.
853 Lochin – Blanc 2004, 451–456; Kauffmann-Samaras – Szabados 2004, 427–437; Linant de Bellefonds 2004, 419–427.
854 Lippolis 2016, 144.

Die Gesellschaft der Kultbilder: Weitere Votive im Cella-Inneren

Die Cella-Innenausstattung war zwar darauf ausgerichtet, das Kultbild in Szene zu setzen, doch blieben die Kultbilder nicht allein. Die Cella des Apollo-Tempels beherbergte, wie gesehen, neben dem Kultbild einen Omphalos und vielleicht auch eine Hirsch-Statue (Neapel, NM 3762; Abb. 146). Diese Elemente müssen die symmetrische Ordnung der Cella gestört und einen zusätzlichen inhaltlichen Akzent gesetzt haben. Besonders zahlreiche und zudem vielfältige Votive sind hier für den Tempelhof belegt. Durch die Präsenz ganz unterschiedlicher Körperkonzepte entstand ein hohes Maß an Diversität und eine Atmosphäre visuellen Reichtums.

Eine etwas andere Situation begegnet uns im Kapitol. Die Ehrenstatuen auf dem Forum waren optisch auf das Kapitol bezogen – keine der Statuen kehrte dem Tempel die Rückseite zu, auch wenn es sich freilich nicht um Votive handelte. Votive für Iuppiter bzw. die kapitolinische Trias mussten im Tempelinneren aufgestellt werden – und tatsächlich nahmen sich diese im Kapitol besonders reich aus[855]. Ähnlich wie die Votive in den Heiligtumshöfen waren sie in den Interkolumnien der Innenraumsäulen aufgestellt. Dadurch haben sie die ohnehin schmalen Seitenschiffe für sich in Anspruch genommen. Vor der westlichen Cella-Wand dürfte eine kolossale männliche Sitzstatue mit nacktem Oberkörper und Szepter in der Hand (Neapel, NM 6260) aufgestellt gewesen sein – möglicherweise eine weitere Iuppiter-Statue oder ein Kaiserbildnis **(Abb. 189)**[856]. Ebenfalls vor der Westwand befand sich nach Auskunft des Fundortes eine vielleicht aus Alexandria stammende Marmorbasis, deren griechische Inschrift von der Aufstellung einer Statue für Zeus Phrygios durch C. Iulius Hephaistion spricht[857]. Auf derselben Cella-Seite fand sich die in claudischer Zeit von Spurius Turranius Proculus Gellianus geweihte rechteckige Basis aus grauem Marmor, die eine Bronzefigur getragen haben mag **(Abb. 190)**[858]. Möglicherweise gehörten zur Cella-Ausstattung auch der monumentale Kopf eines Alten[859], eine kleine Kinderfigur, ein mutmaßlicher Aesculap[860], eine Bronzegruppe, bestehend aus einem alten Mann und einer Frau (Venus?), die einen Eros im Arm, einen zweiten zwischen den Beinen hält (Neapel, NM 5371)[861], ein kleiner Männerkopf, mehrere Togati[862], eine kleine Marmorbasis[863], eine überlebensgroße Hand mit Ähren und Mohnköpfen, eine zweite, kleinere mit einer Blume[864] sowie eine Marmortafel mit Weihung an Iuppiter zum Wohle von Caligula[865]. Wir greifen hier folglich ein Phänomen, das jenem des Apollo-Heiligtums gleicht: Zwar waren die einzelnen Votive allesamt Besitz der Gottheit und sind gestiftet worden, um diese

---

855 Zu den Funden aus dem Tempel, s. Fiorelli 1860, 185–191. 200–205; D'Alessio 2009, 44–46; Lippolis 2016, 135 f.; 2016a.

856 Gefunden wurde ein kolossaler Torso aus griechischem Marmor, der auf seiner Rückseite das Relief einer stehenden Figur mit Kind trägt. Als ursprüngliches Kultbild angesprochen bei Van Buren (1918, 68 f.), der beobachtet, dass das Relief der Rückseite älter als der Torso ist; erneut Döhl – Zanker 1984, 182; Lippolis 2016, 135 Abb. 19; 2016a, 216 f. Man hat folglich ein älteres, vielleicht griechisches Relief/eine Statue für die Ausarbeitung der Götterstatue genutzt. Lippolis (2016a, 216 f.) vermutet, dass es sich bei der Statue um das ursprüngliche Kultbild des 2. Jhs. v. Chr. gehandelt habe, das nach der Erneuerung der Kultbildgruppe infolge der Koloniegründung in der Cella verblieben sei. Die Datierung ist jedoch umstritten: Martin 1987, 222–224 Kat. 9 (nach 80 v. Chr.). Döhl – Zanker (1984, 182) lokalisieren die Aufstellung auf dem Forum, Lippolis (2016, 136 f.) hingegen mit guten Argumenten vor der Westwand der Cella; vgl. auch D'Alessio 2009, 44. Die Aufstellung vor der Cella-Wand würde auch problemlos erklären, weshalb man auf einen Spolienblock zurückgreifen konnte: Das alte Relief war für die Betrachter nicht sichtbar.

857 IG XIV 701; CIL X 796b; s. Wolters 1915, 28 f.; Lippolis 2016, 135 Anm. 135; Gregori – Nonnis 2016, 249 f.

858 CIL X 797; gefunden am 18. Januar 1817; s. D'Alessio 2009, 45; Gregori – Nonnis 2016, 249; Capaldi 2017, 214.

859 Gefunden am 25. Januar 1817 im Podium der Cella, s. D'Alessio 2009, 45; Van Andringa 2012, 93; Lippolis 2016, 137.

860 Gefunden am 21. Januar 1817, s. D'Alessio 2009, 45.

861 Gefunden am 25. Januar 1817, s. D'Alessio 2009, 45 f.

862 Zusammenfassend D'Alessio 2009; Lippolis 2016, 135 f.

863 Gefunden am 8. Januar 1817, s. D'Alessio 2009, 44.

864 Gefunden im Podium der Cella, s. Overbeck – Mau 1884, 91.

865 Gefunden am 18. Januar 1817; CIL X 796; D'Alessio 2009, 45 (als CIL X 798); Lippolis 2016, 135; Gregori – Nonnis 2016, 247 f.

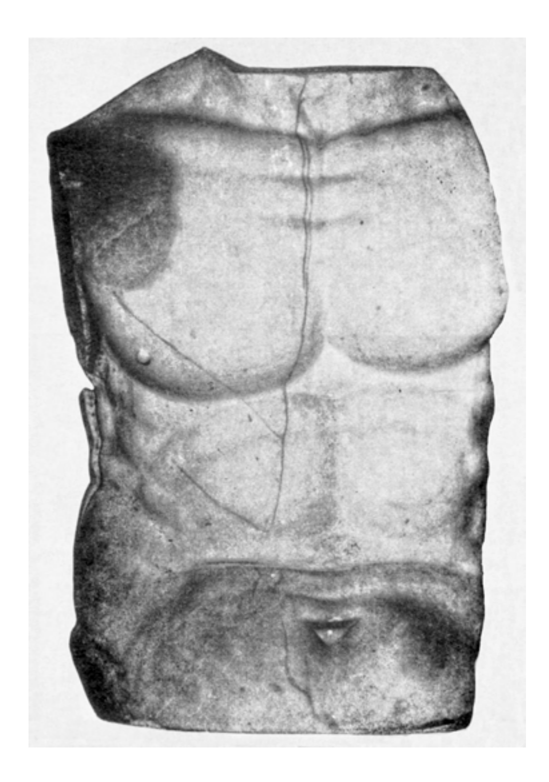


Abb. 189: Monumentaler Torso (wiederverwendet) einer Iuppiter- oder Kaiserstatue, aus dem Kapitol (Neapel, NM 6260)

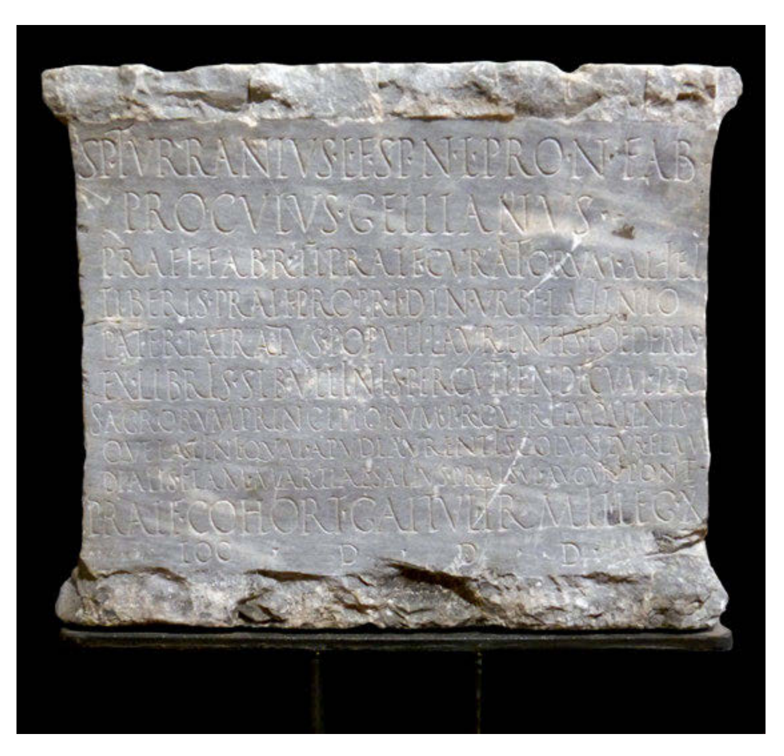


Abb. 190: Votivbasis des Spurius Turranius Proculus Gellianus, aus dem Kapitol (Neapel, NM 3847)

zu erfreuen. Doch nur ein kleiner Teil der Votive re-präsentiert die verehrten Götter, verdoppelt bzw. vervielfacht ihre Präsenz und stellt sie den Betrachtern konkret vor Augen. All die anderen Votive trugen zur visuellen, mithin ästhetischen und semantischen Komplexität des Cella-Raums bei und wurden so zum prunkvollen *ornamentum* des städtischen Haupttempels.

Dass wir von solchen zusätzlichen Votiven auch in anderen Heiligtümern ausgehen dürfen, bestätigt sich am Venus-Heiligtum. Aus der Cella stammt eine fragmentierte marmorne Statuette der Venus beim Bade (H: 50 cm), in deren Nähe eine kleine Basis (H: 35 cm; T: 30 cm) gefunden wurde[866]. Hier handelte es sich offensichtlich nicht um das Kultbild, wieder sehen wir aber, dass weitere, auch kleinformatige Bildobjekte zur Cella-Ausstattung gehören konnten.

Während man im Apollo-Tempel, im Kapitol und im Venus-Tempel auf eine visuelle Vorstrukturierung der nach und nach in die Heiligtümer gestifteten Objekte verzichtet hat und sich dadurch ein heterogener Eindruck ergeben haben muss, war bei den zu Beginn der Kaiserzeit errichteten Tempeln schon im Entwurf die Aufstellung zusätzlicher Statuen vorgesehen[867]: Im Fortuna-Tempel und im Sacellum (g) des Macellums zeugen davon Nischen in den Seitenwänden der Cella.

Im Fortuna-Tempel handelt es sich um jeweils zwei Nischen **(Abb. 191)**[868], mit denen sich wohl zwei Statuenfunde und eine Inschrift verbinden lassen. Dies gilt für einen Togatus, zu dem wohl eine Marmorplatte mit dem Namen M. Tullius, dem Stifter des Tempels, gehört **(Abb. 192)**[869]. Vor

866 Sogliano 1898, 333 Abb. 1–3; 1899, 23.
867 Zum Phänomen allgemein, mit Verweis auf die Innengestaltung des sosianischen Apollo-Tempels in Rom, s. von Hesberg 2015, 327.
868 Zum Folgenden Van Andringa 2012, 101–106.
869 CIL X 822; Neapel, NM 6231; De Franciscis 1951, 34 f. Abb. 21–23; Zanker 1988, 28; 1995, 92; Bonifacio 1997, 42 f. Kat. 7; Wohlmayr 2004, 110; Van Andringa 2012, 101 f. mit Abb.; Murer 2017, 24 f.



Abb. 191: Fortuna-Tempel, Cella

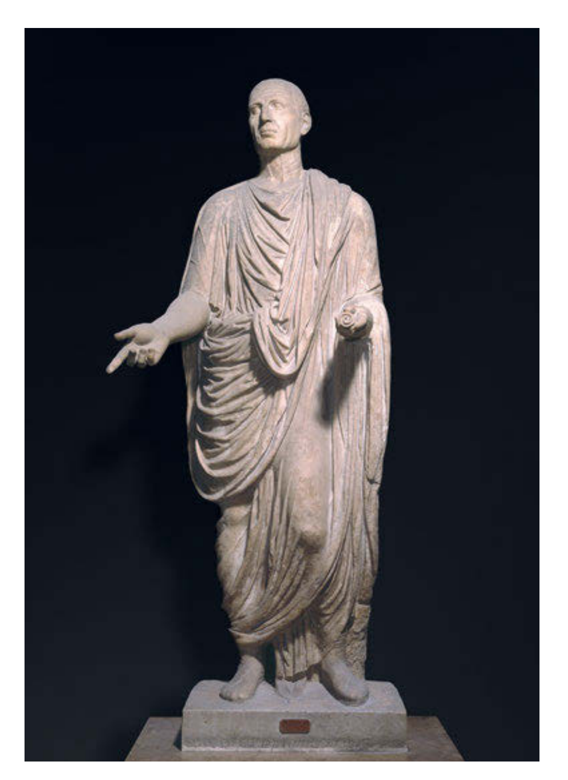






Abb. 192: Togatus, aus der Cella des Fortuna-Tempels (Neapel, NM 6231)

Abb. 193: Weibliche Gewandstatue, aus der Cella des Fortuna-Tempels, mit ergänztem Gesicht (Neapel, NM 6083)

der zweiten Nische links fand sich die weibliche Gewandstatue einer Priesterin **(Abb. 193)**[870]. Nach Ausweis einer Inschriftenbasis, die eine Stiftung für Augustus *parens patriae* nennt (CIL X 823), befand sich in der Cella auch eine Augustus-Statue, Overbeck und Mau erwähnen Statuenfragmente[871]. Fortuna war damit wohl von ganz unterschiedlichen steinernen ‚Akteuren' umgeben – Kaiser, Stifter und Priesterin reihten sich in ihr Gefolge ein. Diese wohl zur Erstausstattung des Tempels gehörigen Statuen wurden durch ihre symmetrische und parataktische Präsentation zur

870 Neapel, NM 6083, mit ergänztem Gesicht; s. Fiorelli 1862, 95; 1864, 48 f.; Zanker 1995, 92 (fehlendes Gesicht als *damnatio memoriae*); Wohlmayr 2004, 110 Abb. 118; Van Andringa 2012, 101.
871 Overbeck – Mau 1884, 115.

Rahmung des Kultbilds an der Rückwand. Allerdings kamen im Laufe der Zeit weitere Votive hinzu. Fünf Votivinschriften auf Marmorbasen der *ministri Fortunae Augustae* zeugen davon, dass diese nach und nach *signa* – wohl Kaiserstatuen – in den Tempel stifteten[872]. Da die Inschriften datiert sind, kann man mutmaßen, dass jeder neue Kaiser eine Statue im Tempel erhielt[873]. Dies musste zur Folge gehabt haben, dass die immer neuen Kaiserstatuen in den Nischen alsbald keinen Platz mehr fanden. Auch im Fortuna-Tempel hat sich im Laufe der Zeit also ein heterogenes Statuenensemble angesammelt.

Eine dem Fortuna-Tempel vergleichbare Raumorganisation treffen wir im zentralen Sacellum (g) des Macellums an (Abb. 100). Das Kaiserbild an der Cella-Rückwand wurde in den seitlichen Nischen von Statuen gerahmt, die mutmaßlich Bürger der Stadt zeigten (Kap. II 2.2). Im sog. Laren-Heiligtum ist die Nischenstruktur auf den vorgelagerten Hof übertragen (Abb. 124). Sie trug dazu bei, die Aufmerksamkeit auf die Kultnische an der Hofrückwand zu lenken.

In den Tempelinnenräumen traten zum Kultbild somit weitere Bildwerke hinzu, die eine ästhetische und semantische Vielfalt in die Cella einführten. In besonderem Maße dürfen wir dies für die Cella des Kapitols voraussetzen, das eines Hofes entbehrte, der weitere Votive hätte aufnehmen können. Hier waren es allerdings die Innensäulen, die der Aufstellung der sehr unterschiedlichen Votive eine gewisse Strukturierung verliehen. In kleineren, nicht gegliederten Cellae wie jenen des Venus-, Apollo- und Aesculap-Tempels dürfte die Heterogenität der Votive noch stärker ins Auge gefallen sein. Zu Beginn der Kaiserzeit wurde in den Kultstätten, die sich im weitesten Sinn mit dem Kult des Kaisers verbanden, Nischen für die Aufstellung von Statuen vorgesehen: im Fortuna-Tempel und im Sacellum (g) des Macellums im Inneren der Cella, im sog. Laren-Heiligtum im offenen Hof. Sie boten Raum für Statuen der kaiserlichen Familie, für die Priesterinnen und Priester, aber auch für die Stifterinnen und Stifter[874]. Die Art des Statuenarrangements dürfte erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Tempelcellae und auch der Kultbilder gehabt haben: Ordnung und Unordnung, Symmetrie und Asymmetrie, ästhetisch-semantische Homogenität und Heterogenität der Statuen und Votive, nicht zuletzt aber die schiere Masse der Bildwerke waren zentrale Konstituenten, welche die Atmosphäre bestimmten.

3.4 Sakrale Atmosphären: Ein Resümee

Die Atmosphären, die in den Heiligtümern wirksam werden, ergeben sich nicht aus einzelnen Gestaltungsstrategien, sondern aus deren Zusammenwirken. Dies soll durch eine stärker kontrastierende Betrachtung der Heiligtümer noch einmal verdeutlicht werden.

Das **Kapitol** wird durch seine Einbettung, Inszenierung und Ausstattung als städtische Kultanlage erfahrbar. Die Forumsportiken werden zur Rahmung für den Tempel, der die zentrale Achse des Platzes besetzt. Der Kult wird zunächst auf dem Forum vollzogen, dann auf das Tempelpodium gehoben und zum Platz hin inszeniert. Reiterstatuen auf den Treppenwangen machen den Tempel wie die flankierenden Ehrenbögen zum Statuenpostament und binden ihn in das Konzept des Forums als einen zivilen Repräsentationsraum ein. Die Altehrwürdigkeit des Kultes findet in einer entsprechend traditionellen Gestaltung der Außenwände ihren Ausdruck, die dem Bau zugleich

872 CIL X 824–828; vgl. Overbeck – Mau 1884, 115. Die Inschriften stammen teils aus dem Fortuna-Tempel, teils aus der Basilica. Aus einer der Inschriften (CIL X 825) geht hervor, dass die *ministri* die Aufgabe hatten, *signa* in den Tempel zu stiften; s. Hänlein-Schäfer 1985, 107; Barnabei 2007, 69; Wolf 2009, 308 f.; Van Andringa 2012, 101 (letzterer nennt nur zwei dieser Inschriften).

873 CIL X 824: 3 n. Chr.; CIL X 825: 45 n. Chr.; CIL X 826: 56 n. Chr.; CIL X 827: Konsuln unbekannt, vielleicht um 40 n. Chr.; üblicherweise mit Kaiserstatuen von Augustus bis Nero verbunden; s. Barnabei 2007, 69 f.

874 Vgl. zu einem Kultbezug im Sinne einer ‚Kultpartnerschaft' die Statuen römischer Kaiser in den Tempeln traditioneller griechischer Gottheiten bei Steuernagel 2010, 242–255.

den Anschein eines modernen, prunkvollen Marmorbaus geben. Das Cella-Innere ist ganz auf die Inszenierung der auf einer monumentalen Basis aufgestellten, deutlich überlebensgroßen Kultbilder ausgerichtet. Mit ihrem Habitus unterstreichen sie den staatstragenden Charakter des Kultes. Darüber hinaus ist der Cella-Raum dicht bestückt mit weiteren Statuen[875]. Diese dürften das Kapitol zuvorderst als besonders bedeutungsvollen, ‚reichen' Naos kenntlich gemacht haben. Das Kapitol beherbergt einen genuin urbanen, auf das zivile Zentrum hin ausgerichteten Kult.

Das benachbarte **Apollo-Heiligtum** wird durch seine Portiken vom Trubel des Forumsplatzes abgeschirmt, der Tempel inmitten der Portiken als prunkvoller Schrein inszeniert. Durch die kaiserzeitliche Neuverstuckung von Tempel und Portiken sind Alt und Neu unmittelbar aufeinander bezogen worden. Der Tempel wird als weißer Prunkschrein mit traditioneller Wandgestaltung inszeniert, während die umlaufenden Portiken eine polychrome Rahmung herstellen. Gebälk und Porticus-Rückwand werden in neronischer Zeit zu Trägern moderner Bilderwelten. Die Vielschichtigkeit kommt im Tempelhof auch in der Vielzahl an Votiven unterschiedlicher Zeitstellung zum Ausdruck, die unterschiedlichen Semantiken und Ästhetiken folgen. Das Apollo-Heiligtum ist dadurch als abwechslungsreicher, dicht bebilderter, polyvalenter, aber auch als lebendiger und unterhaltsamer sakraler Raum wahrgenommen worden.

Kontrastieren wir mit diesen beiden zentralen Forumstempeln die beiden großen Tempelareale am Stadtrand, so ergeben sich prominente Unterschiede. Mit dem **Foro Triangolare** besitzt die frühkaiserzeitliche Stadt ein Areal, das als Garten gestaltet ist. Durch die Tempelruine und die verschiedenen kleinen Kultplätze und Mikroarchitekturen wird das Heiligtum sakralidyllisch aufgeladen. Der Wandel von einem der zentralen Heiligtümer der Stadt zu einem atmosphärisch dichten Aufenthaltsraum kommt geradezu exemplarisch in der Schola zum Ausdruck. Ihre Benutzer kehren dem Tempel nicht nur den Rücken zu, vielmehr überlagert das neue Monument das alte Tempelfundament. In dieser Weise sakral eingebettet blickt man von hier aus hinaus in die Landschaft.

Das **Venus-Heiligtum** stellte gewissermaßen ein Gegenkonzept zum Foro Triangolare dar. In augusteischer Zeit war es das modernste Heiligtum der Stadt. Symmetrische Portiken fassen einen zentralen Tempel ein, die gesamte Anlage erstrahlt in Marmorweiß. Das Areal ist durch ein hohes Maß an Übersichtlichkeit, Regelhaftigkeit, atmosphärischer Kälte, aber auch Erhabenheit geprägt. Auch die Bepflanzung fügt sich in dieses rationale Konzept. In seiner ästhetischen Homogenität erinnert es an das ‚moderne' Layout stadtrömischer Kaiserfora.

Während diese beiden am Stadtrand gelegenen Heiligtümer durch ihre Weitläufigkeit geprägt sind, handelt es sich bei dem **Aesculap-Heiligtum** und dem sog. **Tempel des Genius Augusti** um heilige Höfe, in deren Zentrum ein kleiner Schrein bildhaft inszeniert wird. Im Fall des sog. Heiligtums für den Genius Augusti bietet sich die Eingangsporticus als Aufenthaltsraum für die Betrachtung der bebilderten Altarfront und des bildhaft ausgebreiteten Tempelprospekts an. Der signifikanteste Unterschied lag aber wohl im unterschiedlichen Alter der Anlagen, die in ihrer Materialität (Tuff versus Marmor) und Ästhetik greifbar wurde: Im Aesculap-Heiligtum fiel der Blick auf den altertümlichen Altar mit seinem dorischen Fries und die Figuralkapitelle am Tempeleingang, während im sog. Heiligtum des Genius Augusti ein Marmoraltar mit ‚modernem' Bildprogramm das Zentrum besetzte.

Noch einmal ganz anders fällt die Wirkung des sog. **Laren-Heiligtums** aus. Im Verhältnis zum stadtrömischen Vorbild des Augustus-Forums nimmt es sich zwar klein aus, es bereichert das pompejanische Zentrum jedoch um ein prunkvolles, sakral aufgeladenes Annex-Forum. Zielten

875 Schon früh wurde die These geäußert, die zahlreichen Fragmente würden sich dadurch erklären, dass sich in der Cella eine Marmorwerkstatt niedergelassen habe, so Fiorelli 1864, 8 f. 13; Beard 2008, 288 f.; D'Alessio 2009, 5; Van Andringa 2009, 127; zu Recht kritisch Lippolis (2016, 134 f.), der den fragmentarischen Zustand auf die Beraubung nach dem Vulkanausbruch zurückführt. Bei seiner Rekonstruktion der in der Cella aufgestellten Votive lässt er jedoch einige Objekte außen vor. Die *favissae* des Tempels haben sicher nicht als Skulpturenlager gedient, von hier stammt nur das Fragment einer Hand, die eine Ähre hält (Ceres?); s. Van Andringa 2012, 94; Lippolis 2016, 138.

die bisher betrachteten Heiligtümer auf die Inszenierung eines Tempels, so geht es im Fall des sog. Laren-Heiligtums um eine prächtige Hofwirkung.

Nehmen wir abschließend das **Isis-Heiligtum** in die Überlegungen mit hinein, so sehen wir, dass den Kultanhängern der Isis ein intimer und abgeschlossener Tempelhof zur Verfügung stand, der mit seinen zahlreichen Annex-Räumen eine besondere Aufenthaltsqualität besaß. Atmosphärisch gehen Altehrwürdigkeit und Traditionalismus, wie sie in der Cella-Gestaltung im ersten Stil zum Ausdruck kommen, zusammen mit ungewöhnlichen, Fremdheit konnotierenden Elementen. Dies gilt in architektonischer Hinsicht für die Tempelform und das Purgatorium, aber auch für die Ausstattung mit ägyptisierenden Motiven: Priesterfiguren und an untergeordneter Position ägyptisierende Landschaftsbilder an der Porticus-Rückwand sowie an der Front des Purgatoriums Isis-Figuren und ägyptische Kultinstrumente[876]. Es gilt aber nicht zuletzt für die Votive des Heiligtums – seien es aus Ägypten importierte, atmosphärisch hochwirksame ‚Zeugnisse', Objekte mit ägyptisierendem Decor oder ägyptisierende Ehrenstatuen. Indem zu dem eigentlichen Tempelhof zusätzliche Annex-Räume hinzutreten, wird das Heiligtum auf spezifische kultische Bedarfe zugeschnitten.

Im Vergleich der Heiligtümer wird greifbar, dass ähnliche Gestaltungs*prinzipien* zum Tragen kommen, jedoch durch die Kombination verschiedenartiger Gestaltungs*formen* spezifische und singuläre sakrale Atmosphären erzeugt werden: Jedes Heiligtum besitzt seine ganz eigene atmosphärische Textur.

4. Theater (VIII 7,20–21) und Amphitheater (II 6): Schauräume

Einen ganz eigenen Erfahrungsraum, der für das Leben in italischen Städten seit der ausgehenden Republik zentral ist, stellen Spielstätten – Theater und Amphitheater – dar. Als relativ große Stadt[877] besaß Pompeji schon frühzeitig solche Funktionsbauten für die Vorführung von Spielen[878].

Bei den beiden Theaterbauten handelt es sich um einen zusammenhängenden Funktionskomplex **(Abb. 194–195)**. Das große Theater wurde im 2. Jh. v. Chr. angelegt[879], schon dieser frühe Bau stand in Verbindung mit einer Porticus post scaenam (VIII 7,16–17)[880]. Es folgten im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. mehrere Eingriffe, bevor das Theater in augusteischer Zeit von den Stiftern M. Holconius Rufus und M. Holconius Celer zu einem Marmorbau umgestaltet wurde, der nunmehr etwa 5000 Zuschauer fasste[881]. Solche prunkvollen Ausbaumaßnahmen von Theatern sind auch

876 Moormann 2011, 151. Zu den verschiedenen Priesterinnen und Priestern in der Malerei des Iseums, s. Beaurin 2013, 482–484 Nr. III.11–14.
877 Zur Einordnung der Stadtgröße, s. de Ligt 2012, 233–235. 310; vgl. Flohr 2022, 160.
878 Zu den frühesten Amphitheatern in Kampanien, s. De Caro 2020, 150–161 (bes. 151 f. zu Pompeji).
879 Byvanck (1925, 109. 124) datiert das Theater noch in das 3. Jh. v. Chr.; erneut Maiuri (1951, 134); Mau (1906, 50–52) mit einer Datierung der ersten Phase um 200 v. Chr.; ebenso Sogliano 1906; erneut Mau 1908, 152 f.; vgl. Bieber 1961, 170 (um 200 v. Chr.); Lauter (1976, 416) mit einer Datierung in das ausgehende 2. Jh. v. Chr.; eine Zusammenfassung und kritische Diskussion der älteren Forschungsgeschichte, insbesondere zum Aussehen des ursprünglichen Bauentwurfs und zur koloniezeitlichen Umgestaltung, die hier nicht interessieren, bei Marko 2004, bes. 4–15. Jüngste Grabungen im Bereich des Isis-Tempels konnten eine Datierung des Theaterbaus in das 2. Jh. v. Chr. sichern, s. D'Esposito et al. 2021, 60.
880 Zum Theater: Johannowsky 2000, 17 f.; Letellier-Taillefer 2019, 182–184; zur frühen Datierung der Porticus post scaenam in das 2. Jh. v. Chr., s. Poehler – Ellis 2011, 4; 2012, 1. 5; 2013, 11; 2014, 7 f.; s. Poehler 2017, 43–45; eine späte Datierung (ohne weitere Begründung) bei Letellier-Taillefer 2019, 182–184.
881 Etwa Parslow 2007, 215 f.; Fincker et al. 2017, bes. 11.

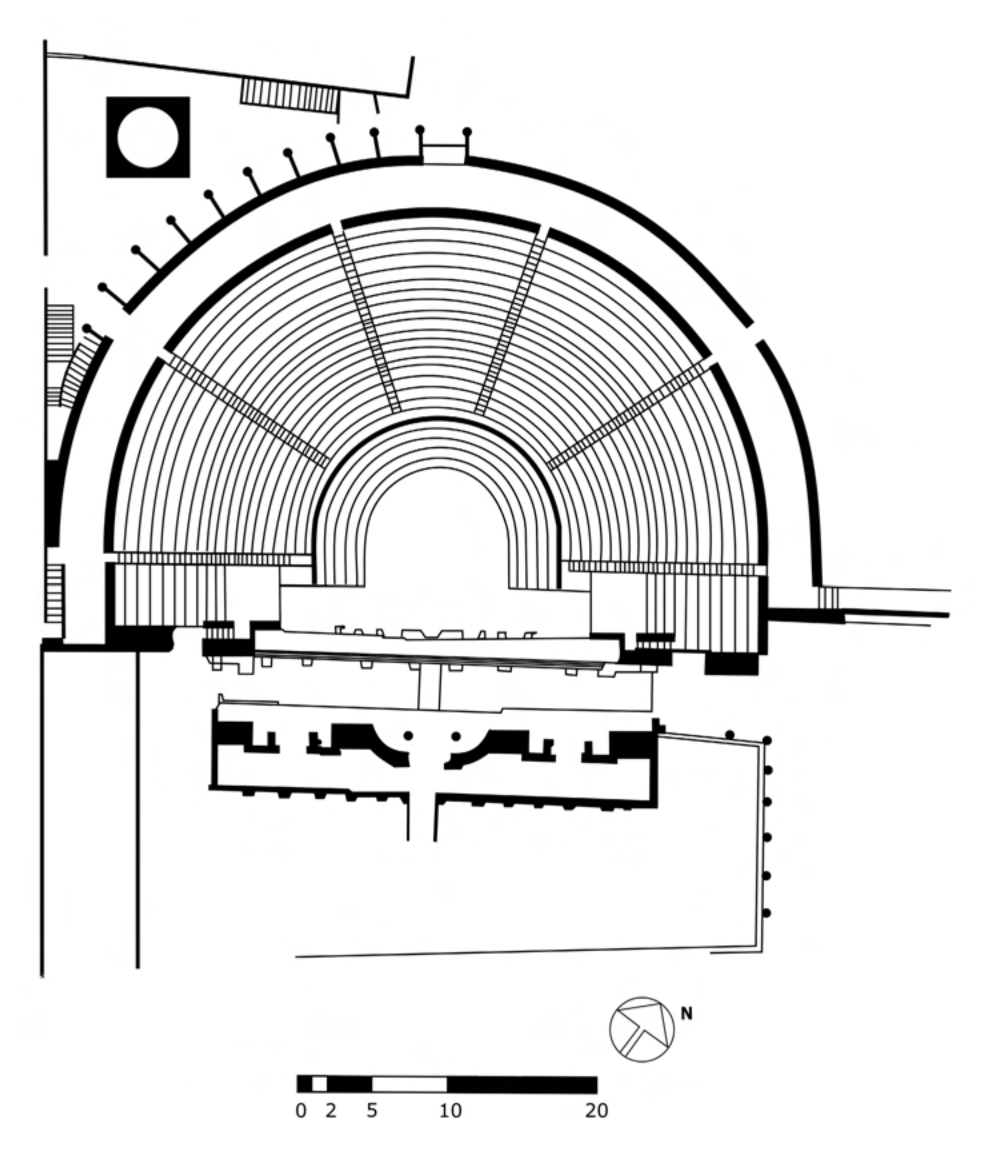


Abb. 194: Theater, Grundriss

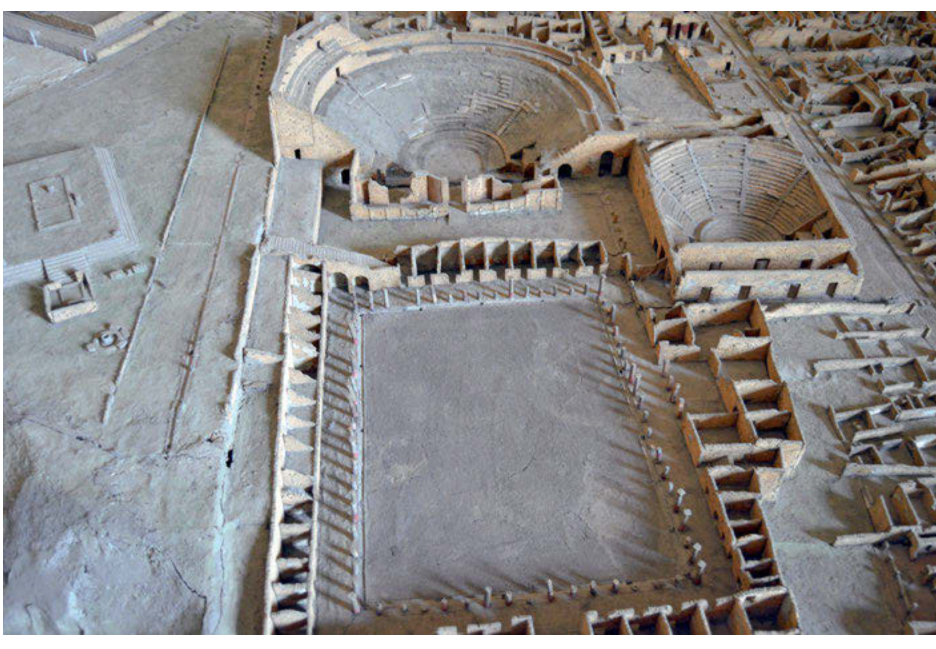


Abb. 195: Theaterkomplex, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

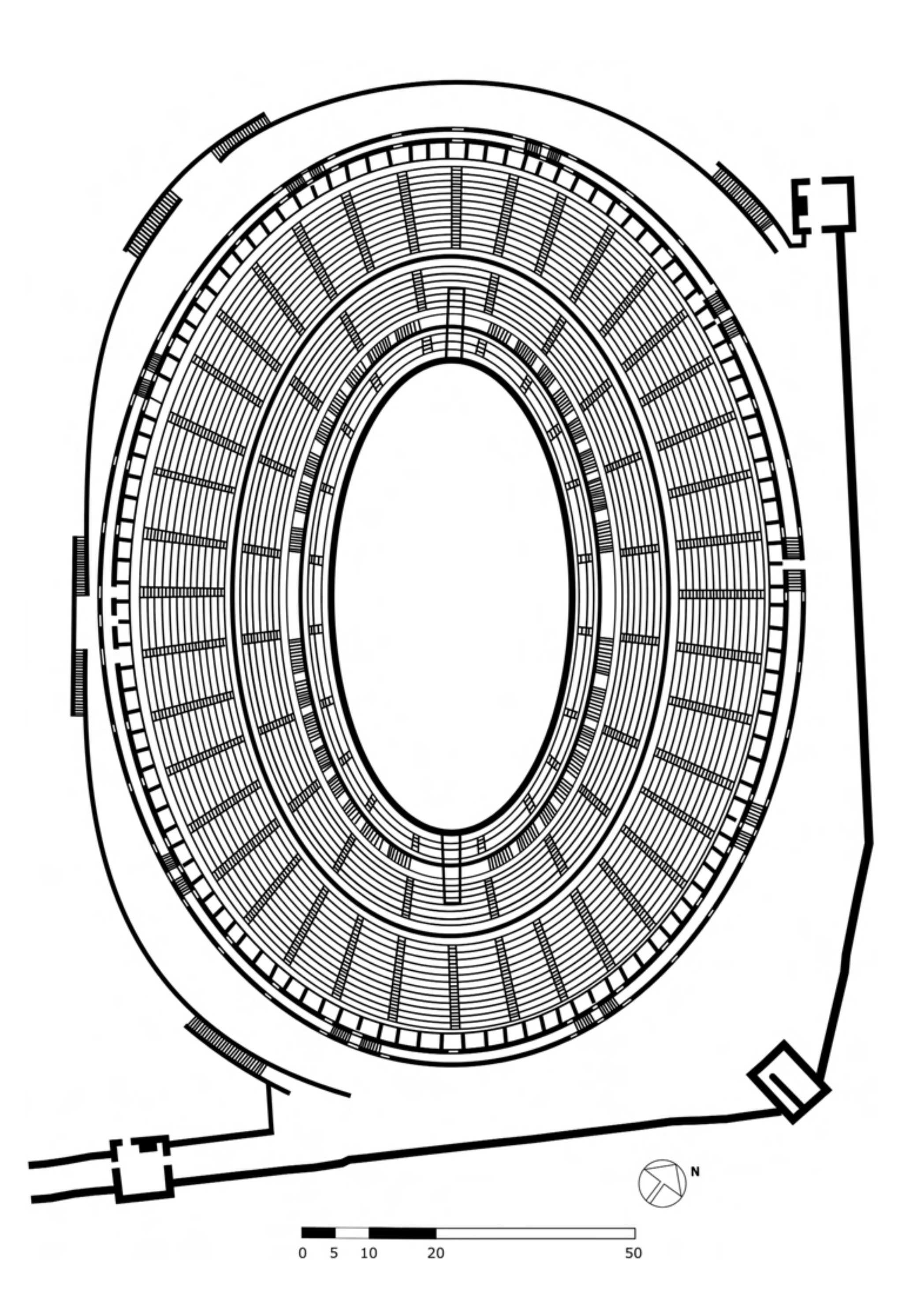


Abb. 196: Amphitheater, Grundriss

in anderen Städten in augusteischer Zeit fassbar[882]. Über den Aditus, den Seiteneingängen der Orchestra, wurden die Tribunalia errichtet, Crypta und oberster Rang entstanden neu[883], das alte Bühnengebäude wurde eingerissen und durch eine prunkvolle, dreitürige, mit Marmor verkleidete Scaenae frons mit vor- und zurücktretenden Teilen ersetzt[884]. Auch die Sitzränge[885] und die Orchestra[886] wurden mit Marmor verkleidet, im Bereich der Orchestra befand sich nun ein großes längliches Wasserbassin mit abgerundeten Ecken[887]. In der Folgezeit kam es zu kleineren Eingriffen – an die Stelle des Bassins traten flache Becken[888]. Offenbar hatte das Erdbeben keine größeren Schäden verursacht[889].

Das große Theater blieb nicht der einzige Spielekomplex der Stadt: Kurz nach 80 v. Chr. errichteten die Duoviri C. Quinctius Valgus und M. Porcius wohl zunächst das kleine Theatrum tectum[890]. Während ihrer fünften Amtszeit, die auf die Zeit um 70 v. Chr. fallen muss, bauten sie das Amphitheater[891]. Für letzteres wurde eine zu dieser Zeit gänzlich neue elliptische Kesselform gewählt **(Abb. 196)**[892]. Die Ränge hat man wohl erst in augusteischer Zeit in Stein realisiert[893].

Mit der sukzessiven Erweiterung der Facilities für Spiele und Performances mag eine stärkere funktionale Spezialisierung einhergegangen sein. Das große Theater mag zunächst als Multifunktionsbau für verschiedenste Festivitäten, Veranstaltungen und Versammlungen gedient haben[894], bevor mit Beginn der Koloniegründung zwei weitere Spielstätten zur Verfügung standen. Mit dem Amphitheater verfügte die Stadt nun über einen Bau für die Aufführung von Gladiatorenspielen, die insbesondere den Geschmack der neu angesiedelten Veteranen bedient haben dürften[895]. Wie sich mit dem Neubau des Theatrum tectum die Nutzungen zwischen den beiden Theaterbauten (neu) verteilt haben, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Grundsätzlich boten die beiden Gebäude verschiedene Vorzüge – unterschieden sie sich doch hinsichtlich ihrer Größe, ihrer Überdachung und damit auch hinsichtlich ihrer Lichtverhältnisse sowie in ihrer Ausstattung. So mag das große Theater im engeren Sinn für Theateraufführungen gedient haben – vielleicht die im oskisch-römischen Kontext besonders beliebten Burlesken, vielleicht auch griechische Komödien

882 Beck (2023) mit Hinweis auf die frühe Verwendung von importiertem Marmor für die luxuriöse Ausgestaltung der Theater. In Kampanien wurden Buntmarmore für die Theater in Herculaneum, Nuceria, Teanum und Suessa Aurunca verwendet.

883 CIL X 833–835 weisen den Bau der Crypta den Maßnahmen der Holconii zu; vgl. Byvanck 1925, 108 f.; ausführlich Maiuri (1951, 133) auf der Basis von Baubeobachtungen; dort auch zur augusteischen Datierung der ebenfalls inschriftlich erwähnten Tribunalia; zur augusteischen Datierung der Tribunalia jüngst auch Fincker et al. 2017, 24 f.

884 Zum Skenengebäude, s. Fiorelli 1860, 163; Fuchs 1987, 44 Anm. 1. Anders Bieber (1961, 173), die den Ausbau der Scaenae frons in die Zeit nach dem Erdbeben weist; ausführliche und kritische Diskussion der Chronologie des Bühnengebäudes bei Marko (2004, 15–23). Eine augusteische Datierung scheint plausibel.

885 Richardson (1988, 78) nimmt wenigstens für den obersten Rang aus statischen Gründen Holzstufen an, entkräftet bei Marko (2004, 19).

886 CIL X 845, finanziert von M. Oculatius; vgl. Meinel 1980, 39; Parslow 2007, 216.

887 CIL X 833–840; vgl. Overbeck – Mau 1884, 156 f.; Mau 1906; 1908, 148. 157 f. (mit Hinweis auf im Ganzen sieben aufeinanderfolgende Bassins).

888 Mau 1906, 53; Sogliano 1906, 106.

889 Adam 1986, 74.

890 CIL X 844; Mau 1908, 160–163; Meinel 1980, 36–44; zu etwaigen Umgestaltungen, s. jüngst Fincker et al. 2017.

891 Zur Stiftung: CIL X 852; Dessau 1888, 620–622; Mau 1908, 216; Bieber 1961, 177 f.; Parslow 2007, 214; Welch 2007, 72–79; Welch (2014, 200–210) leitet die Form von ephemeren hölzernen Kesselformen auf dem Forum Romanum ab.

892 Golvin 1994. Da das Fundament mit seinen geraden Langseiten (im Sinne eines *amphi-theatrum*/Doppeltheaters) und der elliptische Cavea-Aufbau nicht zueinander passen wollen, rekonstruiert Golvin (2007) – allerdings völlig hypothetisch – eine erste Phase, von der allein das Fundament zeuge, während der Cavea-Aufbau mit dem inschriftlich genannten Neubau zu verbinden sei. Die Divergenz mag allerdings auch durch die sukzessive Ausgestaltung der Ränge in Stein bedingt gewesen sein, die inschriftlich datiert in augusteische Zeit fällt.

893 CIL X 853–857; s. Parslow 2007, 216 f.

894 Parslow 2007, 212.

895 So schon mehrfach betont, etwa Laurence 1994, 26; Bomgardner 2000, 41; jüngst De Caro 2020, 151.

und Tragödien[896]; nicht zuletzt könnten politische Events hier stattgefunden haben. Das Theatrum tectum richtete sich an ein kleineres Publikum, es mag für Lesungen, rhetorische Darbietungen, vielleicht ebenfalls für politische Versammlungen genutzt worden sein[897]. In Abhängigkeit vom Ereignis waren die Theater wohl nur für bestimmte Gruppen der Bevölkerung geöffnet. Theatrale Aufführungen allerdings scheinen für Männer wie Frauen, für Freie wie Sklaven, für Einheimische wie Fremde zugänglich gewesen zu sein. Spielstätten können vor diesem Hintergrund als öffentlicher Interaktionsraum par excellence gelten. Meist wurde für die Aufführungen, auch wenn sie mit enormen Kosten verbunden waren, kein Eintritt verlangt; nur in einigen Fällen sind Eintrittsgelder belegt[898]. Im Folgenden werden das große Theater und das Amphitheater gegenübergestellt, um den Atmosphären nachzuspüren, die sie ihren Besuchern boten.

4.1 Bauformen und Erlebnisstrukturen: Großes Theater und Amphitheater

Großes Theater und Amphitheater wirkten schon, wenn man sich den Gebäuden näherte, sehr unterschiedlich. Das weitgehend freistehende, allein an die Stadtmauer angelehnte Amphitheater beeindruckte durch seine Baumasse und kam durch den Freiraum, der es umgab, besonders zur Geltung. Hohe, schmale Arkadenbögen sowie die an den Außenbau gesetzten Zugangsrampen strukturierten die Außenfassade **(Abb. 197)**. Dass die beiden Doppelrampen als markantes Element wahrgenommen wurden, bezeugt ein Wandgemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3,23), das den Tumult des Jahres 59 n. Chr. darstellt **(Abb. 198)**[899].

Das Theater hingegen nutzte die Hanglage aus. Es war in die Insula-Bebauung eingebunden, konnte jedoch vom oberhalb gelegenen Foro Triangolare (VIII 7,30) überblickt werden **(Abb. 199)**. Eine straßenseitige Fassade besaß es nicht, auch wenn dem Eingang an der Via Stabiana eine Porticus vorgelagert war **(Abb. 200)**[900].



Abb. 197: Amphitheater, Ansicht mit Treppenaufgängen

896 In oskischer Zeit sind solche Burlesken für die Nachbarstadt Atella belegt, s. Mau 1908, 143 (der allerdings den Gedanken verwirft, das großartige Theater habe zur Aufführung von derlei Volkskomödien gedient); Zanker 1995, 52; ausführlich zu römischen Darbietungen, s. Beacham 1991, bes. 5 f. (zu Atella). Zu Theaterdarstellungen auf pompejanischen Mosaiken als Quelle für Theateraufführungen, s. Csapo 1993 (allerdings mit speziellem Fokus auf den laufenden Sklaven).

897 Pesando – Guidobaldi (2006, 65 f.) machen sich für die traditionelle Deutung als Odeion für Gesangs-und Tanzaufführungen stark; Laurence (1994, 25 f.) nimmt im Vergleich mit Korinth, Argos, Athen und Epidauros eine Nutzung des kleinen Theaters für Lesungen an; Zanker (1995, 73 f.) schlägt hingegen vor, dass sich hier die Kolonisten für politische Zusammenkünfte getroffen hätten; kritisch mit ausführlicher Diskussion, s. Marko 2004, 35–39; Parslow 2007, 214.

898 Zum Eintrittsgeld, s. Cavallaro 1984, 115. 142 f. mit Anm. 52. 207. 208; vgl. zum Theater Letellier 2013, 38.

899 Neapel, NM 112222; Bieber 1961, 178 f.; PPM I (1990) 77–81 s. v. I 3, 23, Casa della Rissa nell'Anfiteatro (V. Sampaolo) 80 Abb. 6a; Sampaolo, in: Donati 1998, 306 Kat. 112; ausführlich zur Darstellung von Amphitheater und Palaestra, s. Färber 2016, 25–32.

900 Zur Lage allgemein, s. Letellier 2013, 48 f.; zur Porticus: Mazois 1838, 59 Taf. 28; vgl. Letellier 2013, 51.

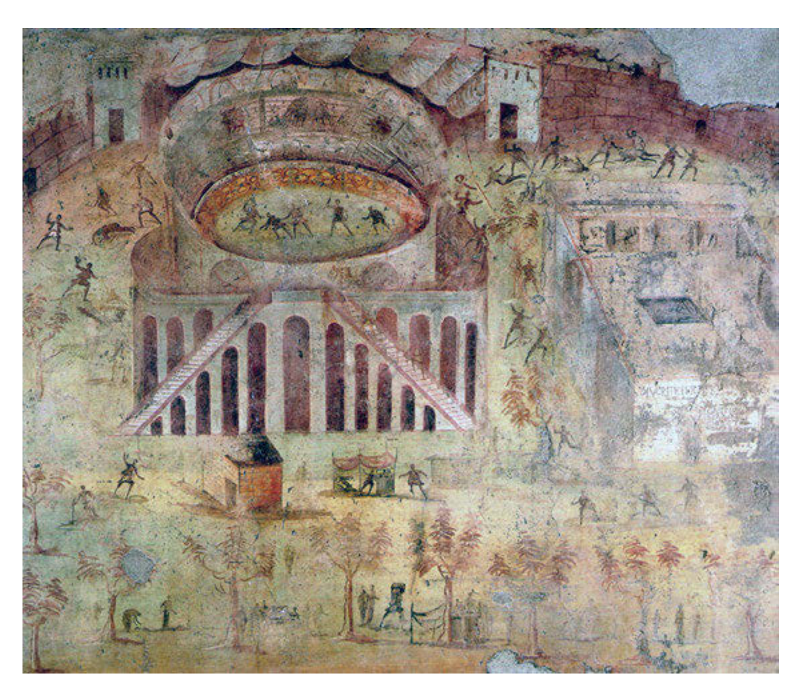


Abb. 198: Wandgemälde mit Darstellung des Amphitheaters, aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3,23); (Neapel, NM 112222)



Abb. 199: Blick vom Foro Triangolare Richtung Theater

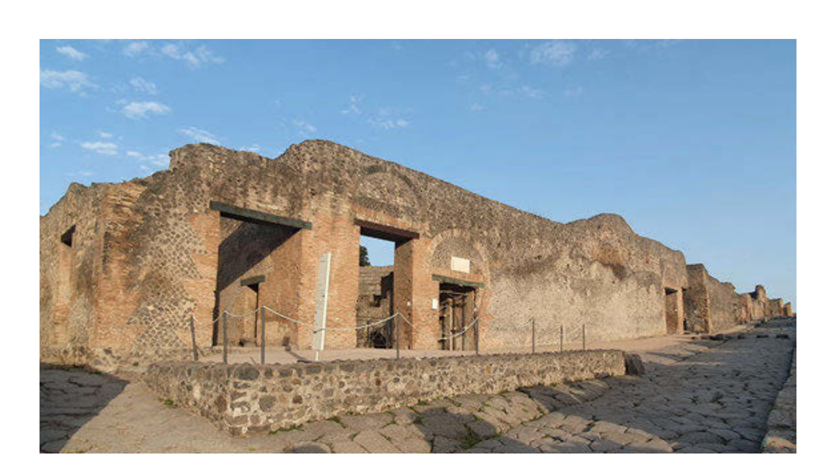


Abb. 200: Fassade des Theaterkomplexes zur Via Stabiana hin

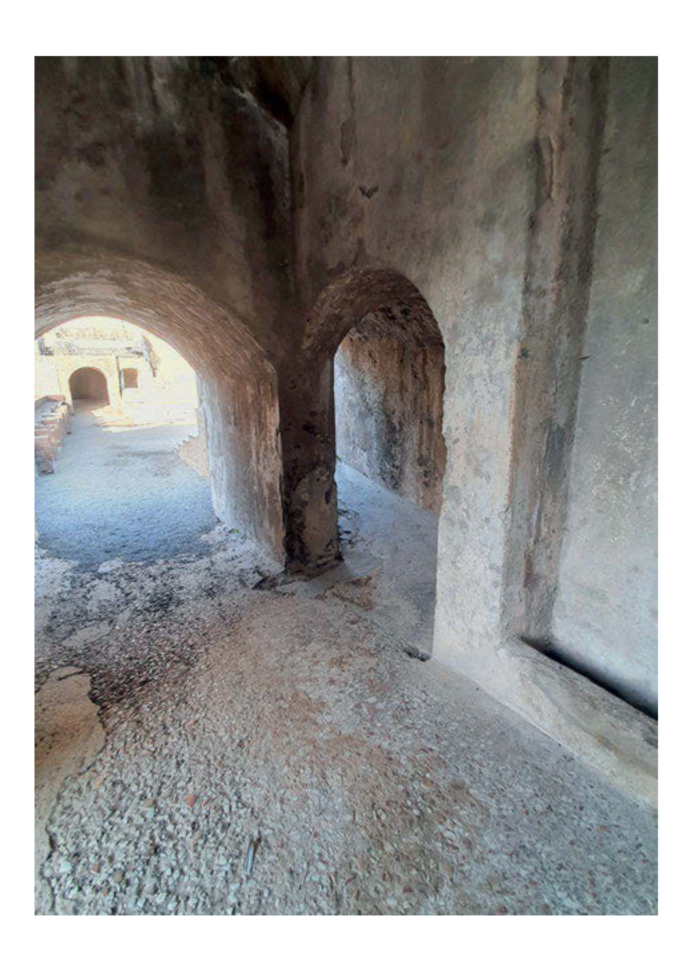


Abb. 201: Östlicher Aditus des großen Theaters, mit Lithostroton-Paviment

Einen wesentlichen Effekt auf das Erleben hatte die Gestaltung der Zugangssituation. Das Theater wurde durch ein komplexes System an Zugängen erschlossen. Vier dieser Zugänge führten vom höher gelegenen Niveau des Foro Triangolare auf den zwischen *media* und *summa cavea* umlaufenden, gedeckten Korridor (*crypta*), sodass man von oben in das Halbrund eintrat und den Zuschauerraum überblickte[901]. Der oberste Rang war über einen außen um das Theater umlaufenden Bogengang zugänglich[902]. Prozessionen dürften die lange, steile, zugleich aber breite Treppe genommen haben, die vom Foro Triangolare hinunter in den Raum hinter dem Bühnengebäude führte (Abb. 211). Von dort aus waren die Porticus post scaenam, das Bühnengebäude selbst, aber auch der westliche und östliche Aditus erreichbar[903]. Zwei weitere Zugänge führten von der Via Stabiana in den östlichen Aditus und die Orchestra, nämlich Korridor VIII 7,20, von dem aus auch das Theatrum tectum zugänglich war, und der L-förmige Korridor VIII 7,16, der die Porticus post scaenam, das Theatrum tectum und das Theater erschloss. Vom Pulpitum wiederum gelangte man über Treppen auf die

901 Mau 1908, 142 f.: „Die Krypta selbst ist zugänglich durch vier Türen, eine vom Forum triangulare, die zweite in dem Winkel zwischen diesem und der Theaterrundung, die dritte am Ende einer Sackgasse östlich vom Isis-Tempel, die vierte, am Ostflügel, durch einen schmalen von der Stabianer Straße aufsteigenden Gang [VIII 7,21].“; Zanker 1995, 116 f. 122; Letellier 2013, 50–57; Fincker et al. 2017, 12; ausführlich zum potentiellen Verlauf der Prozession, die verschiedenen Bauphasen des Theaters berücksichtigend (freilich ohne Kenntnis der jüngsten Ergebnisse zur Porticus post scaenam), s. Mau 1908, 166 f.
902 Mau 1908, 144: „[Der Bogengang] endete da wo die Rundung an das Forum triangulare stößt. Hier, im Winkel, führte eine Treppe auf ihn; eine zweite an der Rückseite der Palästra […], eine dritte an der Sackgasse östlich vom Isis-Tempel. Vom Forum triangulare, wo der Umgang fehlt, führte in der dicken Umfassungsmauer eine schmale Treppe direkt auf den obersten Rang“.
903 So bereits Overbeck – Mau 1884, 77. Zu anderen Städten, für die Prozessionen bezeugt sind, die das Theater als eine Station aufsuchten, s. Letellier 2013, 59; zu Pompeji, ebda., 60.



Abb. 202: Blick vom oberen Theaterumgang in die Cavea des Theaters



Abb. 203: Blick von den unteren Rängen in die Cavea des Theaters

Orchestra und zu den untersten Rängen. Über sein differenziertes Wege- und Gangsystem war das Theater folglich nicht nur in die umgebende Bebauung eingebunden, sondern erwies sich als regelrecht permeabler Raum, der es erlaubte, Bühne und Ränge zueinander in Beziehung zu setzen.

Die einzelnen baulichen Bereiche wurden durch jeweils unterschiedliche Pavimente angezeigt. Die (verschließbaren) Korridore, die von der Via Stabiana her den Bau erschlossen, besaßen einen grauen Estrich[904], die (über Türen verschließbaren) Aditus hingegen ein grobes weiß-rotes Lithostroton **(Abb. 201)**, die Umgänge im Theater selbst ein Cocciopesto-Paviment, das sich farblich von den weißen Rängen abhob (Abb. 203).

Durch die verschiedenen Eingangsoptionen ergab sich schon beim Betreten des Baus eine soziale Segregation, die auch Auswirkungen auf das Erleben der Spielstätte hatte: Die einfacheren Schichten betraten den Bau von oben, von wo aus sie auf die Orchestra hinabsahen. Sie genossen einen sehr guten Überblick über die Gesamtanlage **(Abb. 202)**, doch die Bühne befand sich in größerer Entfernung. Die Angehörigen der Elite gelangten über die Aditus von unten zu ihren Sitzen **(Abb. 203)**. Dies hatte zugleich den Effekt, dass sie auf der Orchestra auftraten und von den oberen Rängen als Mitakteure aufgefasst wurden. Von den unteren Rängen aus lag die Bühne den Sitzenden unmittelbar gegenüber, sodass sie dem Geschehen aus nächster Nähe folgen konnten.

Im Fall des völlig freistehenden Amphitheaters wurde eine solche Erlebnissituation – die Wahrnehmung des Kessels von oben und der Eintritt auf Niveau der Spielfläche – mit architektonischen Mitteln hergestellt. Hier wurde man über Außentreppen auf die Höhe des obersten Sitzranges geführt, von wo aus man unvermittelt in den großen, elliptischen Kessel (135,6 × 104 m) eintrat **(Abb. 204)**[905]. Honoratioren, die ihre Plätze in den unteren Rängen hatten, betraten den Bau über das Tunnelsystem, das auch von den Gladiatoren genutzt wurde, um auf die Spielfläche zu gelangen[906]: Vom Niveau des Amphitheater-Vorplatzes führten zwei überwölbte Gänge hinunter auf das Niveau der Spielfläche. Sie waren mit großen Lavaplatten gepflastert, sodass sich der Eindruck einer Via tecta einstellte **(Abb. 205)**. An den Wänden orchestrierte ein unruhiges Zebrastreifenmuster die Bewegung, wie man es auch als Fassaden-Decor in Straßen antrifft[907]. Von diesen gewölbten Gängen trat man als Besucher in den ringförmigen Gang, der zu den unteren Rängen führte, um dann unvermittelt in das Orchestrarund zu treten. Als Gladiator gelangte man von hier aus direkt in die lichte Weite des lärmerfüllten Kessels **(Abb. 206)**. Dadurch muss sich ein besonders unmittelbarer emotionaler Effekt eingestellt haben.

904 Mau 1906, 53.
905 Maße bei Hönle – Henze 1981, 133.
906 Mau 1908, 218 f. mit Abb. 108; Bomgardner 2000, 43–46; Jacobelli 2003, 53 f.
907 Goulet (2001–2002, 62) mit dem Hinweis, dass – soweit erhalten – alle inneren Gänge des Amphitheaters mit einem Zebrastreifen-Decor ausgestattet waren; vgl. weiterhin Laken 2003, 181 Abb. 8.



Abb. 204: Blick von oben in den Kessel des Amphitheaters

Theater- und Amphitheaterbauten waren darauf ausgelegt, dass die Besucher ihren Platz einnahmen. Sie erzwangen eine immobile, statische Körperhaltung: Man saß. Durch diese ‚Fixierung' der Zuschauer wurde es möglich, ihre Aufmerksamkeit gezielt zu lenken. Im Fall des Theaters trug die halbkreisförmige Gebäudearchitektur dazu bei, die Orchestra mit ihrem Wasserbecken (L: 5,9 m; B: 4 m; T: 1,2 m)[908], die Bühne (33 × 6,6 m) und das prunkvolle Bühnengebäude mit seinen alternierenden Türdurchgängen und Statuennischen in Szene zu setzen **(Abb. 207)**[909]. Der Prunk reichte bis ins Detail, gibt Mazois doch die feinen Marmorprofile wieder[910]. Ganz anders der Amphitheater-Kessel, dem eine solche axiale Schaufläche fehlte. Der Blick wurde auf die ungepflasterte Spielfläche im Zentrum geführt, welche die Gestalt eines weiten ovalen Platzes annahm.

Entscheidend ist dabei, dass beide Bauformen das Publikum als Publikum erfahrbar machten[911]. Für das Theater bezeugt Tacitus (Ann. 13, 54, 3–4), wie zentral die Wahrnehmung der Volksmenge war. Er berichtet von ausländischen Botschaftern, die ins Pompeius-Theater geführt wurden, *quo magnitudinem populi viserent*. Die Zuschauer reagierten nicht nur auf das Geschehen, sondern zugleich auch auf die Reaktionen der anderen. Man war sich offenbar der sozialen Bedeutung bewusst, die eine solch große Menge an Menschen hatte. Aus diesem Grund wollte man in ihr die soziale Ordnung gewahrt wissen[912]. Breite Umgänge (*praecinctiones*) schufen im pompejanischen Theater eine horizontale Teilung; sechs Treppen, die von der Orchestra bis zum obersten umlaufenden Gang führten, gliederten den Zuschauerraum in fünf keilförmige Segmente (*cunei*). Für die Honoratioren waren die untersten vier, besonders breiten Stufen reserviert[913], eine Marmorbrüstung trennte diese *ima cavea* von der darauffolgenden *praecinctio*. Diese guten Plätze versprachen ein unmittelbares und besonders ‚nahes' emotionales Erleben. Auf der untersten Stufe der darauffolgenden *media cavea* befand sich nach Ausweis einer Inschrift ein Ehrenmonument

908 Zu den Phasen verschiedener Becken, s. Mau 1906, 51–53; 1908, 158 f.; Marko 2004, 23 f. Nach dem augusteischen Umbau, vielleicht auch erst nach dem Erdbeben, ist das Becken aufgegeben worden; s. Paribeni 1902, 514 f.; Mau 1906, 49; Sogliano 1906, 106. Nach dem Erdbeben war wohl eine neue Pflasterung der Orchestra vorgesehen, s. Mau 1906, 49; 1908, 159.

909 Mau (1908, 144) nimmt an, dass in der halbkreisförmigen Orchestra augusteischer Zeit weitere Sessel aufgestellt waren und sie nicht als Spielfläche diente. Auszuschließen ist eine flexible Nutzung des Raumarrangements – auch für Spiele – aber m. E. nicht, schließlich war die Orchestra über Treppen mit dem Bühnengebäude verbunden.

910 Mazois 1838, 65 Taf. 34.

911 Clarke 2003, 130 f.; Beard 2008, 261 f.

912 In augusteischer Zeit ist die bisherige Praxis durch die *lex Iulia theatralis* präzisiert worden, vgl. Suet. Aug. 44; weiterhin Tac. ann. 13, 54, 3–4; s. dazu Letellier 2013, 52 f.

913 Overbeck – Mau 1884, 162 f.; Mau 1908, 142 f.: „[...] die Mitglieder des Stadtrats, Dekurionen, [stellten hier] ihre Sessel [...] [auf]."



Abb. 205: Amphitheater, Gang, der auf das Niveau der Spielfläche hinabführt



Abb. 206: Amphitheater, Blick auf die sich öffnende Spielfläche

Abb. 207: Großes Theater, Rekonstruktion des Bühnengebäudes (F. Mazois, 1838)

für den Stifter M. Holconius Rufus[914]. Der in augusteischer Zeit neu errichtete dritte Rang mit seinen vier Stufen war möglicherweise für Frauen, Sklaven und Arme vorgesehen[915]. Die ebenfalls neu angelegten Tribunalia über den Vomitoria waren für die Stifter der Spiele und für Ehrengäste reserviert[916], die hier gut gesehen werden konnten, aber selbst nur einen schrägen Blick auf die Bühne hatten.

Durch die Kesselform des Amphitheaters wurden die Zuschauer vielleicht noch stärker als im Theater inszeniert und folglich auch unmittelbarer wahrnehmbar und erlebbar. Der Fokus auf die Darbietungen, die Inszenierung der Architektur und das Erlebnis der Zuschauer als Gruppe zielten auf eine starke Emotionalisierung des Spielebesuchs. Gerade Amphitheater können damit als Emotionsräume par excellence gelten[917]. Der besonders frühe Amphitheaterbau von Pompeji beeindruckte durch seine schiere Größe und Baumasse, seine Geschlossenheit und Kohärenz, die zugleich die enorme Zahl an Zuschauern – mutmaßlich etwa 20.000 – erfahrbar machte[918]. Auch hier blieb eine soziale Gliederung des Zuschauerraums nicht aus. Die Spielfläche war durch eine hohe Brüstungsmauer von den unteren Rängen getrennt. Der kesselförmige Zuschauerraum hatte nach Auskunft einer Stifterinschrift offenbar erst nach und nach seine Sitzstufen in Tuff erhalten[919]. Er war wie beim Theater durch zwei *praecinctiones* in drei Ränge gegliedert. Die *ima cavea* mit ihren 18 Logen, in denen auf flachen Stufen Sessel aufgestellt waren[920], wurde durch eine Balustrade vom restlichen Zuschauerraum separiert. In der *media cavea* trugen 12, in der *summa cavea* 18 Treppen zur Strukturierung des Zuschauerraums bei[921]. Den oberen Abschluss bildete, vielleicht erst seit augusteischer Zeit, ein Arkaden-Aufbau. Er beherbergte kleine Cellae (*cathedrae*) mit weiteren Zuschauerplätzen, vielleicht für Frauen[922], verlieh dem Gebäude aber zugleich eine einheitliche Einfassung[923]. Die bauliche Ordnung machte damit auch im Amphitheater eine soziale Gliederung manifest, die mit unterschiedlichen Erlebnisformen korrelierte.

Nicht zuletzt entfalteten Theater und Amphitheater ihre Wirkung dadurch, dass es sich um große, nicht überdachte Gebäude handelte. Dadurch trugen Wind und Wetter in besonderem Maße zum atmosphärischen Erleben der Spiele bei. Im Theater wie im Amphitheater boten aus diesem Grund Vela, deren Masthalterungen bei beiden Gebäuden erhalten sind, Schutz vor Sonne und leichtem Regen[924]. Bei besonderer Hitze mögen die Zuschauer mit (parfümiertem) Wasser besprengt worden sein, wie wir aus Spieleankündigungen wissen, die auf *sparsiones* hinweisen[925]. Gegen Kälte waren

914 CIL X 838; Overbeck und Mau (1884, 163) sprechen von einer Ehrenstatue; Mau (1908, 149) verbindet zwölf Dübellöcher, die z. T. die Buchstaben tangieren, vorsichtig mit einem *bisellium*, weist aber darauf hin, dass die zwölf Löcher dazu nicht passen; vgl. Clarke (2003, 133), der davon ausgeht, dass es sich um eine bronzene Sella curulis gehandelt habe; kritisch zu dieser Annahme aber bereits Fuchs 1987, 45; vgl. Marko 2004, 15 f.

915 Graefe 1979, 37 f. (mit Hinweis darauf, dass der heutige Zustand auf eine umfängliche Restaurierung des 19. Jhs. zurückgeht); Clarke 2003, 131.

916 Mau 1908, 148; zum sozialen Gebrauch auch Zanker, in: Lauter 1976, 424; Meinel 1980, 361; La Rocca et al. 1990, 197.

917 Zum Amphitheater als Emotionsraum, s. Haug 2017, 105 f.

918 Diese Schätzung wird üblicherweise genannt, s. etwa Jacobelli 2003, 59.

919 CIL X 853–857: Die Stiftungsinschriften datieren in augusteische Zeit, s. Overbeck – Mau 1884, 185 f.; Mau 1908, 222; Bomgardner 2000, 48; Jacobelli 2003, 59; De Caro 2020, 152.

920 Overbeck – Mau 1884, 183; Bomgardner 2000, 43–48; Jacobelli 2003, 56.

921 Mau 1908, 219; De Caro 2020, 151 f.

922 Mau (1908, 221), Bomgardner (2000, 48) und Jacobelli (2003, 59) mit Hinweis auf eine Verordnung des Augustus, die Frauen nur in den oberen Rängen des Amphitheaters zuließ.

923 Zu Zugänglichkeiten und Wegeführung im Detail, s. Graefe 1979, 68 f. mit Abb. 82–84.

924 Zum Theater: Mau 1908, 144; Graefe 1979, 36–40. Zum Amphitheater: Graefe 1979, 67–70; Jacobelli 2003, 34–36. Das Velum des Amphitheaters ist auch in der berühmten historischen Darstellung der Massenschlägerei im Jahr 59 n. Chr. zwischen Einheimischen und den Bewohnern Nucerias dargestellt, vgl. Graefe 1979, 104–107.

925 CIL IV 1180; Mau (1908, 159) bringt mit den *sparsiones* ein Wasserreservoir in dem Winkel zwischen Theater, Foro Triangolare und Palaestra in Verbindung; vgl. Jacobelli 2003, 22. 37. Allerdings scheint das Reservoir wohl das Wasserbecken in der Orchestra gespeist zu haben, wie Bleileitungen bezeugen, s. Mygind 1917, 315.



Abb. 208: Großes Theater, Ehrenmonument für M. Holconius Rufus in der media cavea (CIL X 838)

solche Maßnahmen aber unwirksam. Aus gutem Grund war die Spielzeit des Amphitheaters daher wohl auf die moderaten Monate (Ende Februar bis Anfang Juli) beschränkt[926], wenn ein längerer Aufenthalt im Freien besonders vergnüglich war.

4.2 Große Bauform und kleiner Decor: Die Ausgestaltung im Detail

Das Erlebnis der Spielstätten war nicht nur durch ihren eindrucksvollen Baukörper, sondern auch durch ihre Ausstattung geprägt. Im Theater dürfte die geradezu omnipräsente Verwendung von Marmor Eindruck gemacht haben. Das Bühnengebäude, das den Hintergrund der theatralen Inszenierung abgab, war im besonderen Fokus der Zuschauer. Seine Nischen dienten der Präsentation von Ehrenstatuen, die dem Publikum vor Augen gestellt wurden. Inschriftenfragmente zeugen u. a. von Statuen für M. Holconius Rufus (CIL X 839) und M. Holconius Celer (CIL X 840)[927]. Auch die Porträtköpfe eines jungen Mannes und eines Bärtigen darf man wohl mit Statuen der Scaenae frons in Verbindung bringen[928]. Nicht zuletzt stand der Kaiser den Besuchern in Gestalt einer Statue gegenüber, zeugt doch eine Inschrift von einer Statuenweihung für Augustus (CIL X 842)[929]. Mit der nach sozialem Rang inszenierten Zuschauermenge in der Cavea und der theatralen Inszenierung auf der Bühne korrespondierten folglich am Bühnengebäude steinerne Protagonisten, die ihrerseits theatral präsentiert wurden. Soziales Prestige wurde nicht nur durch die lebendige Ordnung der Zuschauer, sondern auch durch die versteinert-verewigten Porträtehrungen erlebbar.

Darüber hinaus waren Stifter und Architekten durch weitere Ehrungen präsent. Von den Stiftern M. Holconius Rufus und M. Holconius Celer zeugen zwei Marmortafeln (CIL X 833. 844; CIL X 835), von denen eine über einem der Theatereingänge angebracht gewesen sein mag[930]. Von einem nicht näher bestimmbaren Ehrenmonument für M. Holconius Rufus in der *media cavea* war bereits die Rede (CIL X 838; **Abb. 208**). An der Vorderseite des Bühnengebäudes aufgefunden wurde eine

926 Ville 1981, 390; Massoth 2005, 63 f. Laut Wiedemann (2001, 62 f.) sollen Munera seit augusteischer Zeit hingegen im Frühling (März) und Winter (Dezember) abgehalten worden sein. Als Hauptargument für Spiele im Winter zieht er den sog. Kalender des Philocalus heran, der allerdings erst in das 4. Jh. n. Chr. datiert. Hönle (Hönle – Heinze 1981, 30 f.) zufolge sollen Spiele im Dezember, finanziert durch Quaestoren und ausgetragen zu Ehren Saturns, spätestens ab 81 n. Chr. einen festen Bestandteil des stadtrömischen Festkalenders gebildet haben. Zum Programm nach Tageszeiten: Welch 2007, 23; Kyle 2014, 247 f. 298 f.

927 Mit dieser Vermutung Mau 1908, 149; zu den Inschriften CIL X 837–842, s. Opdenhoff 2021, 113.

928 Fiorelli 1860, 164; Fuchs 1987, 45.

929 Vielleicht von M. Holconius Rufus initiiert; zur Inschrift, s. Fuchs 1987, 45; D'Arms 1988, 55; Højte 2005, 233 Kat. Augustus 24; Frankl 2013, 3.

930 So Fiorelli 1860, 159 f. (zu CIL X 835); vgl. Fuchs 1987, 45.

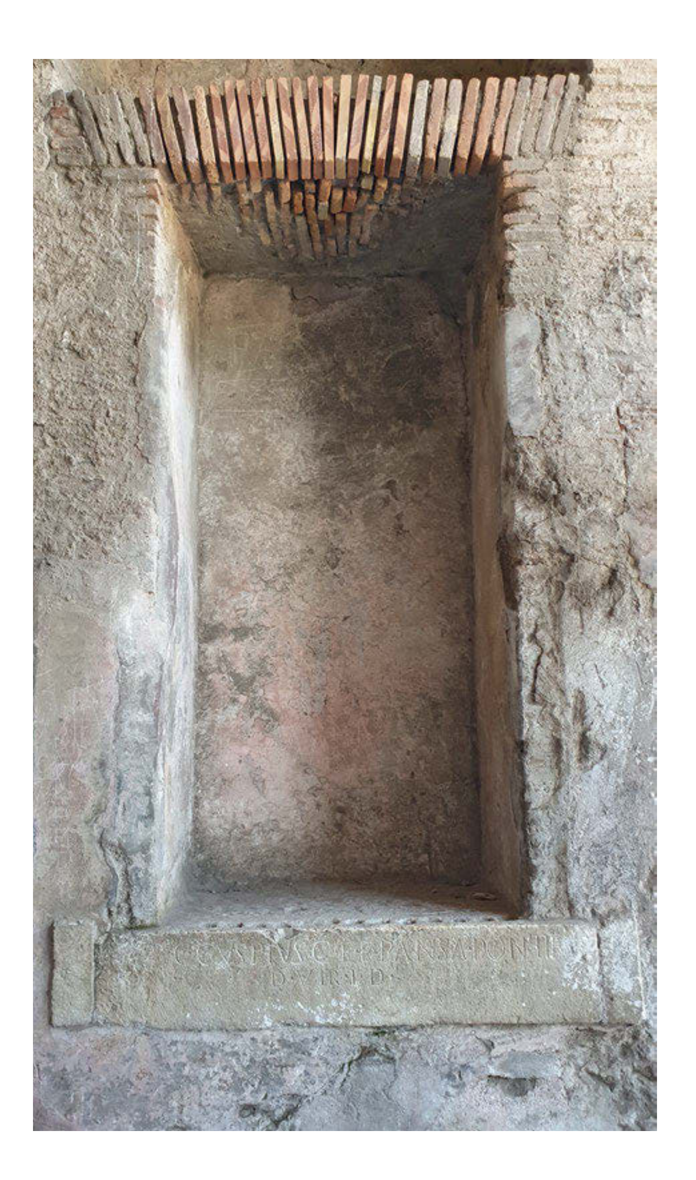


Abb. 209: Amphitheater, Statuennische mit Ehreninschrift

Inschrift, die an den Architekten, Libertus M. Artorius Primus, erinnert (CIL X 841)[931]. Das Theater wurde als multimedialer Raum par excellence erfahrbar, in dem sich ein regelrechtes Geflecht an intermedialen Bezügen einstellte.

Das Amphitheater unterschied sich vom Theater grundsätzlich, weil den Zuschauern auf der gegenüberliegenden Seite nicht Statuen, sondern andere Zuschauer entgegentraten. Statuen der Stifter wurden hier nicht im Schauraum, sondern im Zugangskorridor präsentiert: In der Wand des nördlichen Tunnelzugangs waren zwei Nischen für die Aufstellung von Statuen eingelassen. Nach Auskunft der Inschriften zeigten sie C. Cuspius Pansa und seinen Sohn **(Abb. 209)**[932], die den Bau vielleicht nach dem Erdbeben restauriert hatten. Daran wird noch einmal deutlich, welche Bedeutung man der Eingangssituation beigemessen hat.

Darüber hinaus wurden sowohl im Theater wie im Amphitheater die Bühnenbegrenzungen zum Träger von Decor. Im Fall des Theaters war die Front des Pulpitum besonders auffällig gestaltet.

931 Mau 1908, 149; Marko (2004, 17) weist darauf hin, dass die am östlichen Aditus angebrachte Kopie verschiedentlich mit dem Original verwechselt wurde.
932 CIL X 858. 859; Mau 1908, 222; Parslow 2007, 218.

Strukturiert durch zwei symmetrisch platzierte Treppen, die auf die Orchestra hinunterführen, sowie durch vor- und zurückspringende Nischen war schon die architektonische Gestaltung attraktiv (Abb. 207)[933]. Giuseppe Fiorelli überliefert darüber hinaus eine Bemalung mit Blättern und Vögeln[934]. Inmitten des artifiziellen, marmornen Prunkbaus wurde an der Bühne eine naturhafte Gegenwelt evoziert. Die Architektur des Bühnengebäudes mit ihren verschiedenen Durchgängen konnte während der Aufführungen wohl durch wechselnde gemalte Bühnenbilder verdeckt werden[935].

Im Fall des Amphitheaters erhielt die Innenseite der 2 m hohen Brüstung, welche die Spielfläche einfasste, eine Bemalung[936]. Nach Auskunft des Freskos, das die Massenschlägerei von 59 n. Chr. zeigt (Abb. 198), hat es sich ursprünglich um die Darstellung von Schilden gehandelt, die sich zu einem ornamentalen Decor verdichtet haben mögen. Nach dem Erdbeben wurde der Decor im vierten Stil erneuert. Er ist nicht erhalten, lässt sich jedoch über Aquarelle von Francesco Morelli aus dem Jahr 1815 rekonstruieren **(Abb. 210)**[937]. Vertikale, braungrundige Paneele, die – durch zierliche Säulen gerahmt – als Nischen aufgefasst waren, alternierten mit breiteren horizontalen Paneelen. In den vertikalen Nischen-Paneelen erschienen goldene Körper- und Büsten-Hermen, an die Waffen gelehnt waren, statuenhafte Victorien auf einem Globus und tordierte Kandelaber mit *imago clipeata*. Der Bezug zum Arena-Kontext verblieb hier auf einer assoziativen Ebene. Die breiteren horizontalen Paneele trugen alternierend ein Schuppenmuster (Opus sectile?) bzw. eine Marmorimitation. An insgesamt sechs Stellen, die regelhaft über das Amphitheaterrund verteilt waren und dadurch optisch miteinander korrespondierten, wurden die Marmorpaneele durch breitere Felder mit figürlichen Darstellungen ersetzt. Es handelt sich um vier Bilder einer Tierhatz, die das Geschehen in einen Paradeisos-Kontext versetzten, sowie zwei Gladiatorenbilder. Auf der Südseite waren zwei isolierte Gladiatorendarstellungen (*retiarii*) zu sehen, welche die Porta postica umgaben. Auf der gegenüberliegenden Nordseite zeigte ein einziges, breiteres Gladiatorenbild den Moment unmittelbar vor dem Kampf[938]. Im Amphitheater unterwarf die Brüstungsmalerei das Geschehen vor Ort einer ästhetischen Transformation und inhaltlichen Ausdeutung. Nur ein einziges Bild – die Gladiatoren vor Beginn des Kampfes – bezog sich konkreter auf die vor Ort erfahrbaren Kampfhandlungen. Die Tierhatzen waren in einen naturräumlichen Kontext versetzt, menschliche Akteure blieben hier aus[939]. Die großen Bildfelder fokussierten die Aufmerksamkeit somit in sehr allgemeiner Weise auf die handelnden Akteure – Tiere und Gladiatoren –, die durch die hinzutretenden Bildelemente auf Sieg, Kampf und vielleicht auch Tod (Hermen/Hermes?) bezogen wurden. In die Travertinbekrönung der Brüstung waren acht Inschriften eingelassen, welche die Stiftung von Rängen bekundeten[940]. Bilder und Inschriften bezeugen, dass diese Schranke im besonderen Fokus der Aufmerksamkeit lag.

Bauplastischer Schmuck hat sich an diesen beiden Großkomplexen – von einer Ausnahme abgesehen – nicht erhalten: Im großen Theater zierte ein Satyrkopf den Schlussstein am westlichen Aditus[941]. Es ist damit durchaus denkbar, dass die frühen Spielstätten Pompejis weitestgehend schmucklos blieben.

---

933 Mazois 1938, Taf. 33; Fuchs 1987, 44; Marko 2004, 22.
934 Fiorelli 1860, 163; zu Pulpitum und Satyrkopf: Fuchs 1987, 44.
935 Zu den mechanischen Vorrichtungen, s. Mau 1908, 146 f.
936 Parallelen diskutiert bei Hufschmid (2009, 259), der darauf hinweist, dass hier verschiedentlich Munera und Venationes dargestellt waren.
937 Overbeck – Mau 1884, 181–183; Mau 1908, 217 f. mit Abb. 107; Jacobelli 2003, 59–61 mit Abb. 48–51; zum Folgenden insbesondere Hufschmid 2009, 259–266 (auch wenn ich seiner symbolischen Ausdeutung hier nicht in allen Details folge).
938 Überlieferung aber unklar, vgl. Hufschmid 2009, 264.
939 Zum Ablauf der Spiele, s. Jacobelli 2003, 23–26.
940 CIL X 853–857a–d.
941 Mau 1906, 40 Abb. 10; Fuchs 1987, 44; Fincker et al. (2017, 15 Abb. 5b) mit Hinweis darauf, dass kaum verlässlich entschieden werden kann, ob die Skulptur von einem älteren Bau hier wiederverwendet wurde oder schon ursprünglich Teil der Konstruktion war.

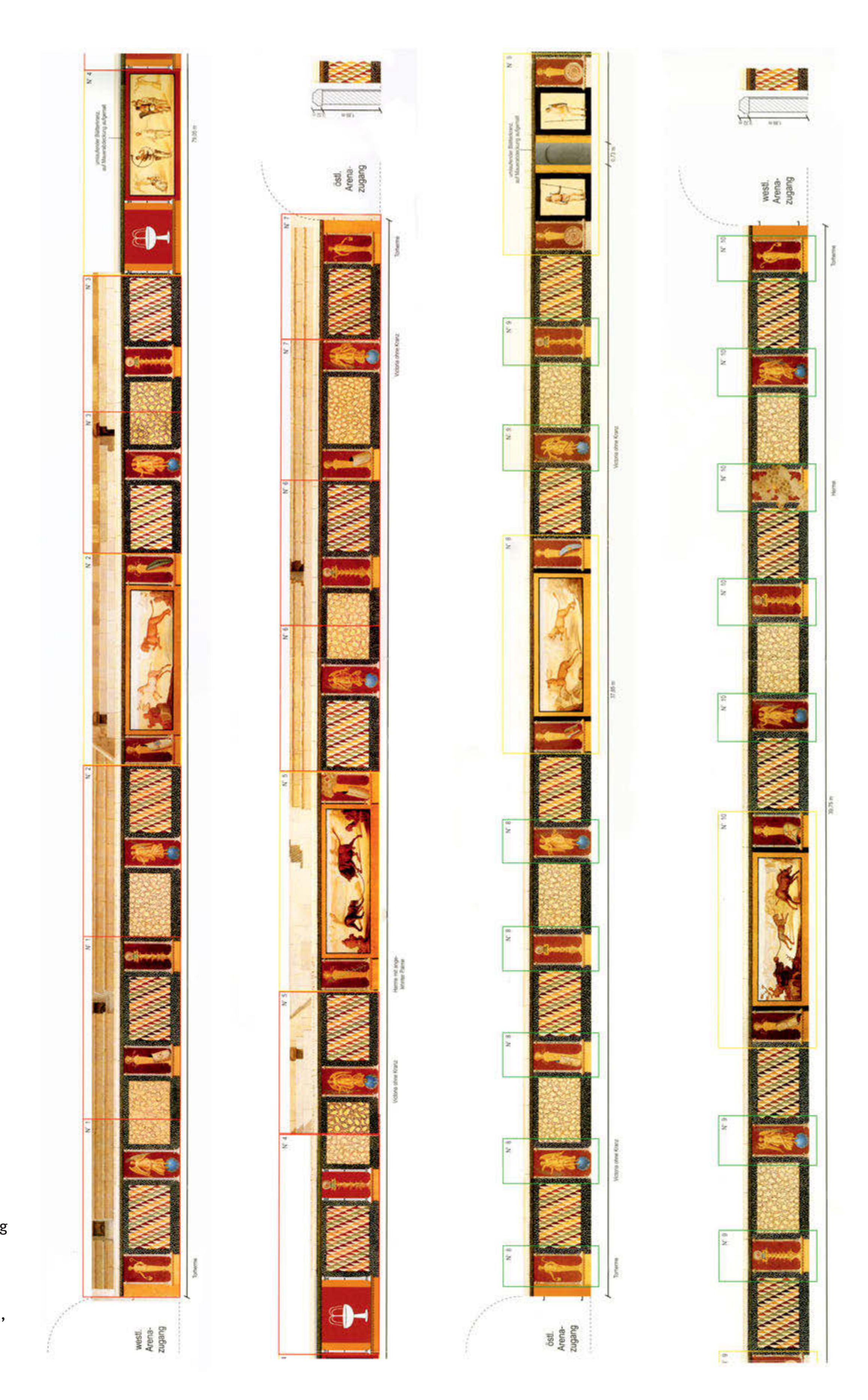


Abb. 210: Amphitheater, Bemalung der Brüstung, Montage der Aquarelle von Francesco Morelli, 1815 (nach Hufschmid 2009)



Abb. 211: Porticus post scaenam, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)



Abb. 212: Porticus post scaenam, Ansicht vom Foro Triangolare aus

4.3 Spielebesuch und Freizeit: Die Umgebung der Spielstätten

Zum Theatererlebnis wie zum Amphitheaterbesuch gehörten Areale, die man vor oder nach den Darbietungen aufsuchen konnte. Das große Theater verfügte über gleich zwei solche Flächen: den heiligen Bezirk des Foro Triangolare mit seinen umlaufenden Portiken (VIII 7,30)[942] sowie die im Süden anschließende Porticus post scaenam (VIII 7,16; **Abb. 211–212**), die wie das Theater auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgeht[943]. Auf ihrer Nordseite lag ursprünglich wohl eine Porticus duplex, während an den anderen drei Seiten kleine Räume anschlossen. Möglicherweise hat der weitläufige Komplex[944] den Besuchern des Theaters nicht nur als schattiger Wandelgang mit Ausblick ins Grüne[945], sondern

942 Zur Datierung, s. o. S. 143 f. 166–169. 179.
943 Zum Folgenden Poehler – Ellis 2011, 5–7; 2012, 5–9. 11 mit Abb. 19; 2013, 5–11 mit Abb. 6. 16; 2014, 1 f.; vgl. Trümper 2018, 94 f.
944 Mau (Overbeck – Mau 1884, 193–197; 1908, 167 f.) hält die kleinen Räume (von ca. 16 m²) nicht für Läden, sondern für „Schlafzimmer" und denkt an eine kasernenartige Anlage für Gladiatoren, die eine ältere Porticus post scaenam ersetzt habe. Da die Zellen aber schon auf die älteste Phase zurückgehen, muss doch eine merkantile Nutzung in Betracht gezogen werden.
945 Zur Gestaltung der Freifläche als Garten, der von Wegen durchzogen war, s. Jashemski 1993, 222. Möglicherweise nach dem Erdbeben in eine Gladiatorenkaserne verwandelt; Overbeck und Mau (1884, 193) verweisen auf den Fund von Gladiatorenwaffen und die Malereien (vierten Stils) an der Rückwand der Porticus; zum nachträglichen Umbau Overbeck – Mau 1884, 197; Jacobelli 2003, 66.

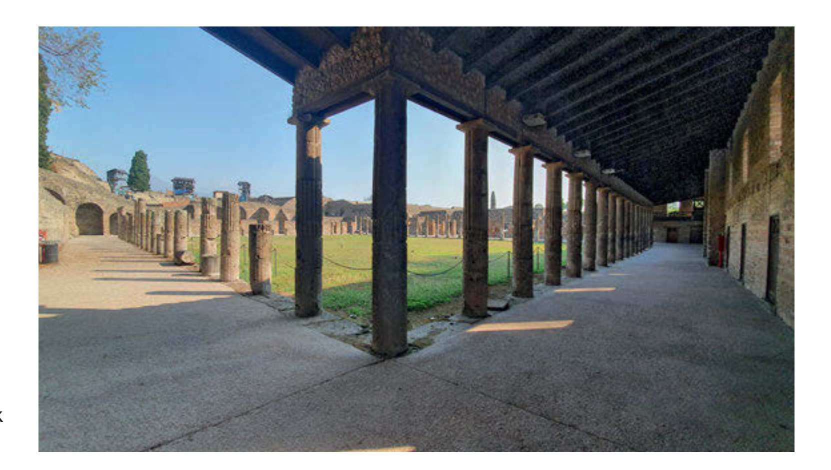


Abb. 213: Porticus post scaenam, Blick in den Innenhof

auch zur Verpflegung zur Verfügung gestanden. 74 nur im oberen Teil kannelierte dorische Tuffsäulen[946], die nachträglich unten rot und oben gelb verstuckt wurden[947], haben den Hof eingefasst und ihm eine ansprechende, geradezu heitere Gestalt verliehen. Die Hofinnenfläche (56 × 45 m) war bepflanzt und wurde von Wegen durchzogen. Dies dürfte verhindert haben, dass man das Geschehen in den gegenüberliegenden Porticusflügeln im Detail verfolgen konnte – die Anlage muss trotz ihrer Größe eine gewisse Intimität besessen haben **(Abb. 213)**. Die Nähe von Theater, Porticus post scaenam und dem Gartenbereich des Foro Triangolare[948] hat folglich in der frühen Kaiserzeit eine besondere Atmosphäre des Müßiggangs erzeugt. Nach dem Erdbeben wurden die kleinen Räume mit ‚einfacher' Wandmalerei (August Mau) ausgestattet, aufwendiger ausgemalt war allein die ungefähr im Zentrum der Südseite gelegene Exedra **(Abb. 214–215)**. Hier waren Mars und Venus in Begleitung von zwei Eroten dargestellt, die mit einem Helm spielen – ein Sujet, das sich häufig auch in Häusern findet[949]. Im vorliegenden Fall verbinden sich mit dem Paarbild jedoch aufgetürmte Trophäen[950]. Zusammen mit dem Fund einer großen Zahl an Votivwaffen veranlasste dies Mau dazu, eine nacherdbebenzeitliche Umnutzung des gesamten Komplexes als Gladiatorenkaserne (*ludus*) zu postulieren[951]. Nun finden sich solche Sacella, die exklusiv für Gladiatoren zugänglich waren, üblicherweise eher in Verbindung mit dem Amphitheaterbau, Waffenweihungen sind selten[952]. In Pompeji möchte zu einer exklusiven Nutzung durch Gladiatoren, wie Mau selbst einräumt, nicht passen, dass sich im selben Raum auch das Skelett einer Frau mit reichem Goldschmuck fand[953]. Aber selbst wenn wir es hier mit einem Raum zu tun haben sollten, den Gladiatoren aufsuchten, um Votive niederzulegen, müsste dies nicht für eine Deutung des Gesamtkomplexes als Kaserne sprechen. Auch die einfache Ausstattung der ‚Cellae' ist für eine solche Deutung nicht zwingend, lässt sich doch ebenso an ihre Nutzung als Laden denken. Auch nach dem Erdbeben könnte die Porticus folglich dem Theater-

946 Overbeck – Mau 1884, 196.
947 Overbeck – Mau 1884, 196: „Der untere Theil ward jetzt dunkelroth, der obere gelb, nur an vier Säulen, den je zwei mittelsten der Ost- und Westseite, blau."; vgl. Mau 1908, 168.
948 Osanna und Giletti (2020, 19) sprechen von einem „paesaggio sacro".
949 Jüngst diskutiert, mit älterer Literatur, bei Spinelli 2022, 7–10.
950 Mau 1908, 168; Jacobelli 2003, 66 f. mit Abb. 55; zu den Waffen, s. Sampaolo 2013, 103–105.
951 Zu den Waffenfunden im Detail, s. Mau 1908, 169 f.; in der nachfolgenden Forschung häufig übernommen, s. etwa Bomgardner 2000, 53 f.; Jacobelli 2003, 66 f. Zanker (1995, 54) weist darauf hin, dass die Außenmauern der Porticus nicht mit der Rückseite des Bühnengebäudes fluchten und erkennt daher in der Porticus eine vom Theater unabhängige Palaestra. Dass die Stadt mit der etwa gleichzeitig errichteten Samnitischen Palaestra zwei solche Anlagen besessen haben sollte, erläutert er nicht (bzw. hält es für unproblematisch: S. 56). Jüngst sind die Waffenfunde einer ausführlichen Diskussion unterzogen worden – es handelt sich um Votivwaffen von reduzierter Größe (Forte 2020).
952 Forte 2020, 131.
953 Mit Abbildung, s. Forte 2020, 136. 140.



Abb. 214: Porticus post scaenam, Exedra im Süden

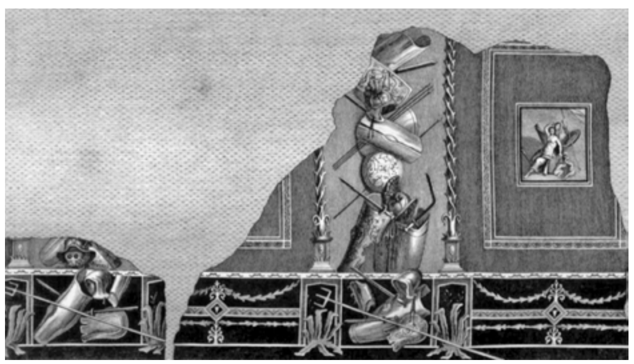


Abb. 215: Porticus post scaenam, Exedra im Süden, Montage der Bildelemente (Mythenbild mit Mars und Venus und Trophäendarstellungen) zu einem zusammenhängenden Wandbild (F. Morghen, 1838)

publikum als Wandelhalle zur Verfügung gestanden haben. Mit dem ‚Sacrarium' der Gladiatoren auf der Südseite hätte sich ein besonderer atmosphärischer Höhepunkt ergeben[954], verbinden sich hier doch Mars und Venus, Waffengewalt und Erotik, zu einer amourösen Liaison.

Damit kontrastierte das Umfeld des Amphitheaters. Mit seinem Bau war eine grundlegende Transformation des Areals einhergegangen. Der Bereich südlich der Via dell'Abbondanza und östlich der Via di Nocera blieb ungepflastert und war für Wagen gesperrt. Vor allem konnten alle Straßen, die in dieses Areal hineinführten, durch Straßentore geschlossen werden[955], die Ost-West-Achse war mit Schatten spendenden Bäumen bepflanzt[956]. Dadurch dürfte sich die Wahrnehmung als in sich ‚geschlossenes' Viertel besonders nachdrücklich eingestellt haben.

Dabei unterlag das Areal einer sukzessiven funktionalen Transformation. Gegenüber der Spielstätte ist in augusteischer Zeit mit der großen Palaestra (II 7; **Abb. 216–217**) ein von Portiken eingefasster Hof entstanden (Außenmaße ca. 141,75 × 107,4 m)[957]. Nach dem Erdbeben sind seine hohen Umfassungsmauern ebenso wie die Portiken im Osten, Westen und Süden umfänglich erneuert worden, ohne dass der ursprüngliche Grundriss verändert worden wäre.

Der Hauptzugang zur Anlage liegt im Westen. Ein kleiner, in den Straßenbau eingreifender Bau, der nach dem Erdbeben neu errichtet wurde, fungiert als Eingangspropylon und Exedra, die sich über zwei Säulen auf den Hof öffnet **(Abb. 218)**. Sie beherbergte eine große Statuenbasis, die eine monumentale oder auch mehrere kleine Statuen getragen hat – die einzigen, die in dem Komplex aufgestellt waren. Es mag sich um Ehrenstatuen, etwa für das Kaiserhaus, vielleicht aber auch um Kultstatuen gehandelt haben[958]. Aus der Exedra trat man in die Westporticus und blickte – durch ein hier verbreitertes Interkolumnium – in eine von Portiken eingefasste Grünanlage. Fünf weitere Eingänge lagen auf der zum Amphitheater hin gelegenen Ostseite. Nach dem Erdbeben wurden sie als Ziegelportale mit Giebel gestaltet und rhythmisierten die Ostfassade des Komplexes **(Abb. 219)**[959]. Zwei dieser Zugänge führten in die Porticus-Achsen im Norden und Süden, über die drei mittigen trat man über einen kleinen Vorraum direkt in den offenen Hof. Zwei ältere Tuffportale

954 Zu weiteren Funden aus dem Areal, die sich nicht in eine homogene Deutung fügen, s. Forte 2020.
955 Siehe Gesemann 1996, 67. 69.
956 Maiuri 1939, 170. 193.
957 Maiuri 1939, 165–238; Delorme 1960, 436–440; Parslow 2007; Henzel – Trümper 2018; zur augusteischen Datierung Maiuri 1939, 202 f.; Jashemski 1979, 160 f.; Borlenghi 2011, 220–226; Pesando – Guidobaldi 2018, 76 f.
958 Maiuri 1939, 174–177. 213; Henzel – Trümper 2018, 120–122; Borlenghi (2011, 224) als Statue der Flora; Zanker (1995, 124) sowie Pesando und Guidobaldi (2018, 78) als Kaiserstatue.
959 Maiuri 1939, 173. 212 f.

N

0 5 10 20 50

Abb. 216: Große Palaestra, Grundriss



Abb. 217: Große Palaestra, Blick auf den West- und Nordflügel



Abb. 218: Große Palaestra, Blick auf die Exedra mit Statuenbasis vor der Rückwand



Abb. 219: Große Palaestra, Ostfassade mit fünf Eingängen



Abb. 220: Große Palaestra mit heutiger Baumbepflanzung, im Hintergrund Pool

gliederten die Nordfassade optisch in vier Abschnitte. In diesem Abschnitt war die Fassade weiß verstuckt und trug rote Dipinti[960]. Nahm man einen dieser nördlichen Zugänge, fand man sich in der Nordporticus wieder. Zwei weitere Zugänge schließlich führten von Westen in den nördlichen bzw. südlichen Porticus-Arm. Unabhängig davon, welchen Eingang der Besucher wählte: Er war einerseits durch den Blick in den Hof, andererseits durch die langen Porticus-Fluchten eingenommen. Die räumliche Disposition hatte aber auch eine funktionale Komponente: Wir haben es mit einer Anlage zu tun, die mit ihren vielen Zugängen darauf angelegt war, in kurzer Zeit ein großes Publikum aufzunehmen. Dies stützt die Annahme, dass das Areal auch von den Zuschauern der Amphitheaterspiele aufgesucht wurde[961].

Betrachten wir die Anlage nun etwas näher. Der offene Hof war auf seiner Nord-, West- und Südseite von etwas erhöhten Portiken eingefasst – das etwa 0,85 m hohe Podium war weiß verstuckt[962]. Vor den Portiken lief eine doppelte Reihe von Platanen um **(Abb. 220)**[963]. Die meisten der 116 Ziegelsäulen waren weiß verstuckt und feingliedrig kanneliert. Mutmaßlich nach dem Erdbeben sind sie an der Basis mit einem Bleiring gesichert worden, während die Säulen der Südhälfte der Westporticus

960 So auf der Wandmalerei dargestellt; vgl. auch alte Fotografien bei Varone – Stefani 2009, 222–224; Iadanza – Virtuoso 2021, 133; zu Verteilung und Inhalt der Dipinti, s. Opdenhoff 2021, 286–289.
961 Della Corte (1947, 557) verweist dazu auf eine Programma des Holconius Priscus, die sich an die *Spectaculi spectantes* wendet: *Holconium Priscum IIvir. i. d. Spectaculi spectantes rog(ant)*; vgl. jüngst Parslow 2007, 217; als Multifunktionskomplex Borlenghi 2011, 226; erneut Henzler – Trümper 2018, 121.
962 Maiuri (1939, 181 f.) mit dem Hinweis, dass eine solche Erhöhung der Portiken in Palaestra-Peristylen ungewöhnlich ist und den Portiken den Charakter eines Zuschauerraums verlieh, sich hier aber auch die Palaestriten erholt hätten; vgl. weiterhin Borlenghi 2011, 220.
963 Ausführlich zur Bepflanzung, s. Maiuri 1939, 193–195.

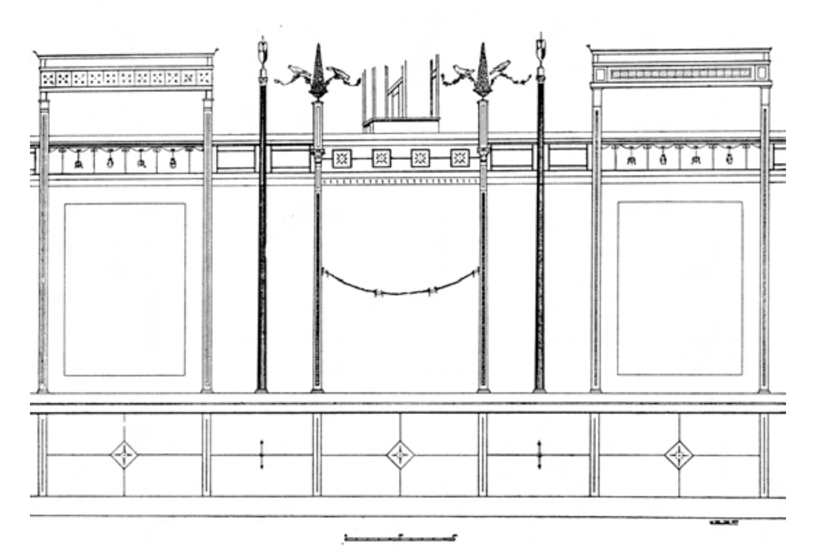


Abb. 221: Große Palaestra, Bemalung der Rückwand (A. Maiuri)

vollständig erneuert wurden – fehlt hier doch die Putzschicht[964]. Die Tuffkapitelle folgten einer ionisch-korinthischen Mischordnung und verliehen dem Hof eine feingliedrige Gestalt[965].

Die Rückwände der Portiken haben in augusteischer Zeit, mit Errichtung des Komplexes, eine filigrane, übersichtliche, bildlose Ausmalung im späten dritten Stil erhalten. Sie hat sich auf der Rückwand der Nordporticus erhalten (**Abb. 221**)[966]. Mit dem schwarzen, in Rechteckfelder gegliederten Sockel korrespondieren in der Mittelzone rotgrundige Paneele. Sie werden von schlanken Säulchen eingefasst, zwischen denen eine filigrane Girlande ‚vor' dem Bildfeld aufgehängt ist. Diese setzen sich in der Oberzone als vegetabilisierte Kandelaber fort, die von Vögeln bevölkert werden. Seitlich befinden sich vor schwarzem Grund schlanke, von einem Amphoriskos bekrönte Säulchen. Nach außen hin folgen leere, weißgrundige Felder mit Architekturrahmung. Hier wird auf einen Bild-Decor zugunsten der Präsentation großer Farbflächen und feingliedriger Architekturgestänge verzichtet. Ursprünglich dürften alle Porticus-Rückwände einen solch opaken, farblich intensiven Decor getragen haben, der mit dem offenen Gartenblick kontrastierte.

Allerdings trugen die nach dem Erdbeben vollständig neu errichteten Hofseiten (noch?) keine Stuckschicht. Durch die Renovierungsmaßnahmen dürfte der Porticus-Wandelgang unfertig, wenigstens aber heterogen gewirkt haben, wechselten sich doch verputzte und unverputzte Flächen ab; zudem besaß die Porticus noch kein Paviment[967]. Zu diesem eher rustikalen Charakter passt, dass das Areal – anders als etwa die Palaestra in Herculaneum – nicht für die Aufstellung von Statuen genutzt wurde[968].

Von der erhöhten Porticus blickte man durch die Säulenstellungen hindurch – wie von einer Aussichtsplattform aus – auf das Zentrum der Anlage[969]. Dort befand sich ein großer Pool (L: 34,55 m; B: 22,25 m; T: 1 bis 2,6 m), eingefasst von einer doppelten Baumreihe (Abb. 216. 220)[970]. Mit einer

964 Maiuri 1939, 177–179, bes. 179: „Scrostato l'intonaco alla base e messa a nudo la struttura del fusto, si rimise prima, mediante cunei di legno, a piombo il fusto della Colonna inclinator o sul davanti o sui lati […], e poi il *plumbarius*, che doveva lavorare in piena aria con la sua fucinetta portatile, fece colare nelle fissure e negli spacchi dei laterizi, a mezzo di doccione di terra refrattaria, la massa di piombo liquefatto."; anders Henzel und Trümper (2018, 122), die von einer nacherdbebenzeitlichen Verstuckung ausgehen.

965 Maiuri 1939, 180 f. mit Abb. 7. 8.

966 Maiuri 1939, 184–186. 204 f. mit Abb. 11, mit einer Datierung der Malerei in caliguläisch-claudische Zeit.

967 Maiuri 1939, 213.

968 Henzel – Trümper 2018, 120–122.

969 Delorme 1960, 438.

970 Maiuri 1939, 167–173. 193 f.; Jashemski 1993, 92; Henzel – Trümper 2018, 120.

umlaufenden Bank bot er Gelegenheit zum Verweilen, der Wasserzufluss (nach dem Erdbeben wohl nicht in Funktion) erfolgte über einen kleinen Pilaster in der Nordwestecke. Jeder, der den Innenhof oder Pool nutzte, wurde zur Unterhaltung für all jene, die in der Porticus verweilten. Vielleicht haben hier, wie schon Amedeo Maiuri vermutete, die *iuvenes* trainiert[971]. Zu ihnen dürfte sich entsprechendes Personal gesellt haben – Aufseher, Trainer, auch Friseure (CIL IV 8741) und Ärzte (CIL IV 8810)[972]. Lehrer unterrichteten hier (CIL IV 8562), offenbar wurden auch Sklaven verkauft (CIL IV 8590). Und so mag die Porticus im Alltag auch zum Lustwandeln und zum Müßiggang eingeladen haben: Graffiti zeugen davon, dass hier Liebespaare bei Tag wie bei Nacht Zärtlichkeiten (und mehr) austauschten[973].

Eine Freifläche zum Müßiggang bot auch das Areal zwischen der großen Palaestra und dem Amphitheater. In den Arkaden des Amphitheaters waren anlässlich von Spielen Verkaufsstände untergebracht[974]; die umgebende, weitläufige Freifläche war mit Bäumen bepflanzt[975]. Dass diese Freiräume für die Wahrnehmung des Areals als Ganzes besonders relevant waren, reflektiert das bereits erwähnte Wandgemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3,23): Nicht nur die Spielstätte selbst, sondern auch die große Palaestra[976] sowie die Freifläche um das Amphitheater herum sind dargestellt – offenbar noch in ihrem Zustand vor den Erdbebenzerstörungen (Abb. 198)[977]. Im Schatten der Bäume verkaufen fliegende Händler ihre Waren[978]. Eine kleine Architektur mit vorgelagertem offenem (Brunnen-)Becken, die jüngst auch durch Grabungen nachgewiesen wurde[979], spricht für eine lockere Flächennutzung. Das gesamte Areal besaß einen geradezu ländlichen Charakter[980]. Zugleich informiert uns das Wandgemälde, dass diese Freiflächen zum Schauplatz hitziger Auseinandersetzungen werden konnten. Im Jahr 59 n. Chr. arteten diese zu einer regelrechten Massenschlägerei aus[981]. Nicht zuletzt mögen die angrenzenden Weingärten und ihre Sommertriclinia insbesondere anlässlich von Spielen zum kommerziellen Bewirten von Gästen genutzt worden sein. Anzunehmen ist dies für das Weinfeldareal II 5, nach dem Erdbeben auch für den Komplex der Iulia Felix[982].

Wir sehen gerade an der Umgebung der Spielstätten, dass man sich ihre Atmosphäre unterschiedlich vorstellen muss: das Theaterareal als eine urbane Schaubühne, von Bildung und Muße durchdrungen, das Amphitheater volksnaher, in einer Umgebung, die suburban-ländlich anmutete[983]. Vielleicht mag die Massenschlägerei, die das kollektive Gedächtnis offensichtlich stark geprägt hat, den Spielen im Amphitheater oder gar dem gesamten Stadtviertel sogar einen ‚anrüchigen' (und für manche daher besonders attraktiven) Charakter verliehen haben.

---

971 Maiuri 1939, 166 f. Taf. 9 (allgemein als Palaestra); vgl. Borlenghi 2011, 226; Pesando – Guidobaldi 2018, 77.
972 Zu den hier zitierten Graffiti, s. Langer 2001, 117.
973 Della Corte 1947, 558 f. (dort auch zu weiteren möglichen Funktionen).
974 Davon zeugt die Vermietung der Arkaden, s. CIL IV 1096. 1097; vgl. Parslow 2007, 218; s. zu dieser Praxis auch Hor. sat. 1, 6, 113–114; Iuv. 6, 588–591; Tac. ann. 15, 38, 2–3.
975 Mau – Overbeck 1884, 185; Jashemski 1993, 91 f.
976 Maiuri 1939, 168 f.; Bieber 1961, 179.
977 Maiuri 1939, 170.
978 Helg – Poppi 2017, 280.
979 D'Esposito et al. 2018, 168 f.; Iadanza – Virtuoso 2021.
980 Mau 1908, 223; zum Vergleich mit dem Suburbium, s. Kastenmeier (im Druck).
981 Tac. ann. 14, 17; Graefe 1979, bes. 105; Fröhlich 1991, 241–247; Sampaolo, in: Donati 1998, 306; Fernández Uriel 2007, 213; De Vivo 2020, 191–193; Iadanza – Virtuoso 2021, 132.
982 Jashemski 1964, 346; 1993, 89 f.; vgl. Appendix 1; Abb. 333. 339.
983 Der Kontrast wurde schon frühzeitig wahrgenommen, wenn auch in andere, vom Zeitgeschmack geprägte Worte gekleidet – s. Overbeck – Mau 1884, 176: „Von den Schauplätzen edler musischer Kunst [scil.: Theater] führt unser Weg zu dem Schauplatze jener blutigen und grausamen Spiele, vor denen selbst das abgehärtetste moderne Gemüth schaudernd zurückbebt, und welche uns in ihrer Ausbildung eine der dunkelsten Nachtseiten des sinkenden Heidenthums zeigen, zum Amphitheater […]."

5. Thermenanlagen: Das synästhetische Erleben von Körper und Raum

Während Theater (VIII 7,20–21) und Amphitheater (II 6) ein Outdoor-Erlebnis boten und dabei einen statisch-sitzenden Betrachter voraussetzten, der selbst immobil blieb und seine Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen fokussierte, waren die öffentlich zugänglichen Thermen[984] auf ein geradezu konträres Erlebnis hin konzipiert: Verschiedenste Praktiken waren auf den (nackten) Körper in Bewegung ausgerichtet und machten diesen mit allen Sinnen erfahrbar. Dies gilt für das taktile Spüren von Wasser, Wasserdampf und Öl sowie von unterschiedlich warmen Oberflächen, das körperliche Reaktionen wie Schwitzen und Frösteln hervorrufen mochte. Es gilt weiterhin für das Einatmen bestimmter Gerüche, für das ganzheitliche Erleben von Massagen und Körperpflege, für körperliches Training, für Essen und Trinken[985]. Seneca schildert die damit einhergehenden Geräusche besonders eindringlich[986]: „Denke dir jede Art von Geräusch, die das Ohr verletzen kann. Stärkere Leute machen Übungen und schwenken die bleibeschwerten Hände; ich höre ihr Stöhnen, wenn sie sich anstrengen oder doch so tun, ihren pfeifenden und schweren Atem, wenn sie die angehaltene Luft loslassen. Ist aber einer plebejisch träge und läßt sich bloß salben, so höre ich den Ton der seine Schultern treffenden Hand, verschieden, je nachdem sie flach oder hohl aufschlägt. Kommt nun gar ein Ballspieler und beginnt die Würfe zu zählen, dann ist alles aus. Dazwischen wird gezankt, oder ein Dieb ertappt, oder einer freut sich im Bade seiner Stimme. Andere springen mit großem Geplatsch in das Schwimmbad. Und außer denen, die doch wenigstens eine richtige Stimme haben, läßt von Zeit zu Zeit der Haarrupfer, um sich bemerklich zu machen, seine dünnen und schrillen Töne hören; er schweigt nur, wenn er einem anderen, den er unter den Achseln rupft, Schmerzensschreie entlockt. Dazu die Rufe der Verkäufer von Kuchen, Würsten und Süßigkeiten“. Das Bad wird zu einer dichten Erlebnislandschaft, zu einem urbanen Mikrokosmos, der in einer reichhaltigen Geräuschkulisse Ausdruck findet[987].

Die meisten der bei Seneca genannten Praktiken haben ihren Ort in Innenräumen, allerdings gehörte zu den Thermen auch ein Hofbereich, der ebenfalls in den Dienst des Körperkults treten konnte. Mit dem unterschiedlichen Setting gingen unterschiedliche Interaktionsformen einher. War in den Spielstätten eine intensivere Kommunikation auf die Sitznachbarn beschränkt, während allerdings alle Anwesenden zu einer interagierenden Masse wurden, beförderten die Bäder mit ihrer gegliederten Raumstruktur die Formierung kleinerer Akteurskonstellationen. Diese konnten sich im Verlauf des Badbesuchs, bei der Benutzung der verschiedenen Baderäume, immer wieder neu zusammensetzen. Durch die Fortbewegung ergaben sich nicht nur immer neue Mitbadende und Sparringspartner, sondern auch immer neue Gesprächsinhalte. Auch kam man im Badeablauf mit ganz unterschiedlichem Servicepersonal in Kontakt – etwa Bademeistern (*balneatores*), Masseuren, Ärzten oder auch Friseuren[988].

---

984 Mit dieser Definition einer öffentlichen Thermenanlage, s. Meusel 1960, 4 (mit der Unterscheidung von *balnea publica* und *balnea meritoria*); ihm folgend Manderscheid 1981, 3 Anm. 1.

985 Bereits Meusel 1960, 15 f.; Zajac 1999, 103. Entsprechende Praktiken sind nicht allein über Schriftquellen greifbar, sondern auch über Kleinfunde aus Thermen; s. dazu ausführlich Whitmore 2013.

986 Sen. epist. 56, 1–2; übersetzt bei Mau 1908, 205; s. die Analyse bei Rimell 2015, 163–178 (auch mit Hinweisen auf die sprachlichen Sound-Effekte, die Seneca in seinem Brief erzielt).

987 Seneca, der sich über den Thermen eingemietet hat, nimmt dies wahr, ohne sich davon bei seiner Arbeit stören zu lassen; Otium und Negotium sind hier unmittelbar aufeinander bezogen, s. Rimell 2015, 159. 166 f. Auch Vitruv fasst das Bad als Mikrokosmos auf, vgl. Rimell 2015, 217.

988 Zu den *balneatores*: Meusel 1960, 138–147. Zu den *lotores*, die den Besuchern beim Baden und Waschen halfen, den Ausgießern (*perfusores*) und Einsalbern (*unctores*): Bruun 1993, bes. 226.

Das Gemeinschaftserlebnis dürfte maßgeblich dadurch gestärkt worden sein, dass allen Besuchern – Freien und Sklaven, Reichen und Armen[989] – zumindest theoretisch dieselben Nutzungsmöglichkeiten offenstanden: Man badete im selben Wasser[990]. Allein für die Frauen standen, wie wir noch sehen werden, mitunter, keinesfalls aber überall, separate Badetrakte zur Verfügung. Dabei sind Bäder einer der wenigen Kontexte, in denen sich römische Bürger nackt gegenübertraten[991]. Durch das gemeinsame Baden und die Nacktheit stellte sich Gemeinschaft ein: Die Anwesenden waren in ihrer Nacktheit gleich. Und doch waren soziale Unterschiede mitnichten aufgehoben, denn auch ohne Kleidung blieb sich der Einzelne seiner sozialen Stellung und der seines nackten Gegenübers bewusst[992]. Schon der Eintrittspreis wird sich von Bad zu Bad unterschieden haben[993], wodurch sich eine soziale Gliederung von selbst ergab. Vor allem aber unterschieden sich die Badeinszenierung, das Auftreten, die Begleitpersonen und die Badeutensilien. Damit wurde auch in den Thermen sozialer Status zur Schau gestellt, wenn auch auf andere Weise als in den Spielstätten. Dort beförderte die Architektur eine soziale Hierarchisierung der Zuschauergruppen, in den Thermen ergab sich diese aus der sozialen Performanz.

Durch die verbindlich-verbindende Nacktheit waren Thermen ein Raum der ‚öffentlichen Intimität'. Praktiken, die ihren Ort üblicherweise auf einer privaten Bühne hatten, wurden hier im Licht der Öffentlichkeit vollzogen[994]. Körper wurden nicht nur gezeigt, sondern auch beurteilt. Und so wundert es nicht, dass Bäder im Fokus von normativ-moralischen Debatten zum angemessenen Verhalten und Körperhabitus – insbesondere von Männern – standen[995]. Vor diesem Hintergrund rücken im Folgenden die räumlichen und baulich-decorativen Formationen in den Blick, welche die Badepraktiken ermöglichten und zugleich rahmten.

5.1 Räumliche Formationen

Nach dem Erdbeben 62 n. Chr. sind die drei in diesem Moment betriebenen, öffentlichen Thermenanlagen der Stadt – die Forumsthermen (VII 5,2), die Stabianer Thermen (VII 1,8)[996] und die suburbanen Thermen (VII 16 [Ins. Occ.],a) **(Abb. 222)** – zügig wiederhergestellt worden[997]. Ein Beben

989 Laurence (1994, 128 f. 139) nahm an, dass nur die Reichen ausreichend Zeit hatten, um die besonders günstigen Badestunden auszunutzen, die Ärmeren hingegen später gebadet hätten oder überhaupt kein Geld für ein Bad aufwenden konnten; ausführlich kritisiert bei Fagan (2002, bes. 210–219), der auf die soziale Durchmischung in den Bädern hinweist, sich aber gegen eine soziale Nivellierung ausspricht.
990 So Toner (1995, 53–64) und Rimell (2015, 160. 162), die das Bad daher – sicher zu optimistisch – als ‚social equalizer' und ‚demokratisch' bezeichnen. Allerdings konnten auch in Bädern verschiedene Statusmarker ausgespielt werden, man braucht nur an kostenbaren Schmuck, aufwendige Badeutensilien und die Sklaven zu denken, die ihre Herren beim Bade begleiteten; vgl. Meusel 1960, 143; Fagan 2002, 215 f.; 2011, 368 f.
991 Diskutiert etwa bei Nielsen 1990, 140 f. mit Quellen; Beard 2008, 242 f.; Fagan 2011, 368; Whitmore 2013, 10 f.
992 Zu dieser Ambivalenz, s. Beard 2008, 241 f.; Fagan 2011, 368–370.
993 In der Regel wird man für den Thermenbesuch wohl bezahlt haben, allerdings sind verschiedentlich auch außerhalb Roms Ausnahmen bezeugt, s. Meusel 1960, 102 f.; Nielsen 1990, 131–135. Für die Forumsthermen in Pompeji vermuten Overbeck und Mau (1884, 203), dass ein in der Porticus aufgefundenes Gefäß mit Münzen zur Aufbewahrung des Eintrittsgeldes gedient habe; vgl. Fiorelli 1862, 111.
994 Zum Bühnencharakter sozialer Handlungen, s. Goffman [1959] 2011.
995 Toner 1995, 54–56; Fagan 2002, 214 mit Anm. 78; Rimell 2015, 160 f. 180; Hakanen 2020, 40. Zur negativen Beurteilung des Badens als unnötiger Luxus und Verweichlichung, s. Bruun 1997, 369 f.
996 Zur urbanistischen Einbettung auch Eschebach 1979, 5–7.
997 Nicht weiter berücksichtigt sind hier: 1) die sog. Republikanischen Thermen (VIII 5,36) des 2. Jhs. v. Chr., die – von einem privaten Unternehmer eingerichtet – bereits in augusteischer Zeit aufgegeben wurden. Ihre Fläche wurde der Casa delle Calce (VIII 5,28) einverleibt; s. zu den jüngsten Grabungsergebnissen Trümper 2018 mit älterer Literatur. 2) der Sarno-Komplex (VIII 2,17–21) aus der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., der noch wenig verstanden ist (Nielsen 1990, Kat. 44; Koloski Ostrow 1990, bes. 37–42). Seine oberen Stockwerke nehmen private Wohneinheiten ein, auf



Abb. 222: Kartierung der öffentlichen und privaten Thermenanlagen, Mitte 1. Jh. n. Chr.: 1) Suburbane Thermen, 2) Forumsthermen, 3) Sarno-Thermen, 4) Zentralthermen, 5) Stabianer Thermen, 6) Badekomplex der Iulia Felix

kurz vor 79 n. Chr. führte jedoch dazu, dass die Bäder im Moment des Vulkanausbruchs nicht in Betrieb waren[998]. Die nachfolgende Analyse konzentriert sich auf ihren Zustand unmittelbar vor der Zerstörung. Alle drei Bäder befinden sich in zentraler Lage: die Forumsthermen (VII 5,2) an der Via del Foro, die Stabianer Thermen (VII 1,8) an der Kreuzung von Decumanus und Cardo maximus[999] und die suburbanen Thermen (VII 16 [Ins. Occ.],a) unmittelbar an der Porta Marina. Diese stadträumliche Einbettung konstituierte das Thermenerlebnis mit: Die Anlagen befanden sich allesamt im besonders dicht genutzten, urbanen Westteil der Stadt und hier an regelrechten Knotenpunkten[1000]. Die Thermen waren dadurch nicht nur gut erreichbar: Intuitiv dürfte ihr Besuch als genuin urbane Praxis aufgefasst worden sein. Dabei fügten sich die Thermengebäude in das Stadtbild ein, an ihrer Front waren sie von Tabernae gesäumt, sodass sie sich nicht von benachbarten Hauseinheiten unterschieden[1001]. Auch in dieser Nicht-Inszenierung gaben sich die Thermen als Teil der Stadtbebauung zu erkennen.

Entscheidend für das Thermenerlebnis waren die räumlichen Formationen im Inneren der Gebäude, die sich wesentlich durch den zur Verfügung stehenden Bauplatz, aber auch durch die fortwährenden baulichen Eingriffe ergaben.

Ebene 4 liegt der Badekomplex. Ob die Badnutzung sich auf die angeschlossenen Wohneinheiten konzentrierte oder ob es sich um ein öffentlich zugängliches Luxusbad in privater Hand handelte, ist umstritten. 3) das Bad der Praedia Iuliae Felicis (II 4,6), bei dem es sich ursprünglich um ein privates, zum Wohnkomplex gehöriges Bad gehandelt hat, das vermietet wurde – aber ggf. für exklusive Öffentlichkeiten (Nielsen 1990, Kat. 46). 4) die Zentralthermen, die zum Zeitpunkt der Zerstörung noch im Bau waren. Koloski-Ostrow (2007, 224) kommt, da sie auch zwei inschriftlich bezeugte Anlagen mitrechnet, auf insgesamt neun Bäder.

998 Diese Hinweise verdanke ich Thomas Heide (Berliner Dissertation in Arbeit), der demnächst seine umfassenden Überlegungen zur Chronologie vorlegen wird.

999 Zur urbanistischen Einbettung auch Eschebach 1979, 5–7.

1000 Eschebach 1979, 5.

1001 So bereits Gesemann 1996, 273–275; Pirson 1999, 146; zu den Tabernae im Detail: Eschebach 1993, 285–292.

Die Stabianer Thermen waren im 2. Jh. v. Chr. als modernes Luxusbad errichtet worden[1002], größere bauliche Eingriffe, u. a. die Anlage eines Laconicums (später: Frigidarium), sind in der Zeit nach der Koloniegründung 80 v. Chr.[1003] und in augusteischer Zeit mit dem Anschluss an das Wasserleitungssystem zu verzeichnen. Eine letzte umfängliche Umbau- und Renovierungsphase folgte nach 62 n. Chr. mit der Anlage eines Natatio-Nymphäum-Komplexes im Hofbereich. Nun wurden der Hof sowie mehrere Baderäume aufwendig neu verstuckt[1004]. Jüngste Untersuchungen zeigen, dass es durchaus denkbar ist, dass die Wasserversorgung zügig nach dem Erdbeben wiederhergestellt worden war[1005].

Die Forumsthermen sind mutmaßlich erst im Horizont der Koloniegründung um 80 v. Chr. entstanden[1006], für die augusteische Zeit darf man mit verschiedenen kleineren Eingriffen rechnen, bevor auch hier nach dem Erdbeben eine umfängliche Erneuerung notwendig wurde. Davon zeugen die vespasianischen Stuckaturen im Männertrakt[1007], und auch im Frauentrakt sind einzelne nacherdbebenzeitliche Reparaturen zu greifen[1008].

Die suburbanen Thermen entstanden überhaupt erst im beginnenden 1. Jh. n. Chr.[1009]. Sie verfügten zunächst über ein Apodyterium, ein Frigidarium, ein Tepidarium, ein Laconicum und ein Caldarium, bevor nachträglich, laut Luciana Jacobelli allerdings noch im Rahmen der ersten Bauphase, Natatio und Nymphäum an das Frigidarium angeschlossen wurden. Nach dem Erdbeben erfolgte eine Erweiterung des Thermenkomplexes um drei Räume im Norden (darunter eine Warmwasser-Natatio) und ein Vestibül im Süden. Kurz vor 79 n. Chr. wurden die Thermen ein letztes Mal restauriert, die Maßnahmen wurden jedoch nicht abgeschlossen[1010].

1002 Die jüngsten Untersuchungen von Trümper (2017, 266; 2017a, bes. 269 Tab. 1), Trümper – Rummel (2015; 2016; 2017; 2018), Trümper et al. (2019) sowie Robinson et al. (2020, bes. 113) bestätigen die schon von Mau (1908, 193) vermutete Datierung ins 2. Jh. v. Chr. Sie revidieren die von Hans Eschebach (1970; 1979) publizierte und bis dato meist akzeptierte Chronologie grundlegend. Dieser hatte sieben Bauphasen postuliert, die er mit einem Athletenbad des 5. Jhs. einsetzen ließ (Eschebach 1970, 41–45; 1979, bes. 64–72); kritisch allerdings bereits Richardson 1988, 100 f.; Fagan 1993, 67–69. 72; 2001, bes. 413 f.

1003 Auf Geheiß des Stadtrats stifteten die Duoviri Vulius und Aninius *laconicum* und *destrictarium*, Palaestra und Porticus wurden renoviert; vgl. CIL X 819. 829; Michaelis 1859, 18 f.; Mau 1908, 194; Eschebach 1973 mit Taf. 64, 1; 1979, 24 Abb. 9. 43. 58–60. 69; Gassner 1986, 75; Gallo 1991, 24 f.; Zanker 1995, 76; Capaldi 2017, 200; jüngst mit neuen Grabungsergebnissen Trümper 2017a, bes. 260. 265.

1004 Zur Chronologiediskussion (vor versus nach 62 n. Chr.), s. Trümper 2017a, 267; in den jüngsten Phasenplänen nach 62 n. Chr., s. Robinson et al. 2020, 114 Abb 37. Sampaolo datiert die Neustuckierung zwischen 70 und 79 n. Chr., vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 150.

1005 Anders die ältere Forschung, s. etwa Maiuri 1942, bes. 70 f.; bereits Adam (1986, 79–82) wies aber auf eine zumindest minimale Versorgung einzelner Gewerbe und Thermen mit fließendem Wasser hin; jüngst Trümper 2017a, 267 f.

1006 Beauftragt von den Beamten L. Caesius, C. Occius und L. Niraemius, s. CIL X 819 = ILS 6356; Mau 1908, 206 f.; Packer 1971, 52 f. 115 Abb. 56; Eschebach 1982, 313–328; 1983, 87–100; 1991, 258 f. 271 f., die allerdings von einer Vorgängerphase ausgeht; Nielsen 1990, 30 f.; Gallo 1991, 30; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 154; Fagan 2002, 250 f.; Koloski-Ostrow 2007, 231; Capaldi 2017, 201; zur Bauentwicklung im Ganzen, s. Eschebach 1991 (allerdings im Detail kritisch zu beurteilen).

1007 Maiuri (1942, 73), der von einer Funktionstüchtigkeit des Männertrakts ausgeht; Eschebach (1991, 264. 278 f. 280 f.) dagegen ist der Ansicht, dass das Warmluftsystem des Männer-Tepidariums nach dem Erdbeben nicht mehr funktionierte. Ausführlicher zum Heizsystem, s. Eschebach 1983, 87–100.

1008 Eschebach (1991, 268) mit Hinweis auf die Reparatur der Deckenwölbung im Frauen-Caldarium; Mau (1908, 211) mit Hinweis auf eine einfache Ausmalung des Frauen-Tepidariums im vierten Stil. Die Hypokausten und das Labrum wurden (vielleicht auch erst nach der Verschüttung) entfernt, s. Fiorelli 1862, 112 f.; Eschebach 1991, 268. 279. 281; Koloski-Ostrow 2007, 233; Hakanen (2020, 45) mit der Annahme, Frauen und Männer hätten sich nach 62 n. Chr. den Männerbadetrakt geteilt – dies bleibt jedoch auf der Basis der Befunde hypothetisch.

1009 Ausführlich zum Befund Jacobelli 1995, 14–24; Clarke und Larvey (2005) datieren die Mosaikausstattung der Räume 1–3 in die Zeit des späten dritten Stils, um 30–45 n. Chr.; jüngst resümierend Saitto – Veronese 2019, 693 f.

1010 Jacobelli 1988, 206–208; 1995, 16; 1995a, 154; 1999, 224 f. 227; 2009, bes. 9 f.; Borea – Villani 2020, 213–215.

Die Zentralthermen schließlich wurden erst in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. begonnen und waren zum Zeitpunkt der Stadtzerstörung noch im Bau[1011], sodass sie hier nicht weiter berücksichtigt sind.

Diese verschiedenen Gebäude-Biographien lassen darauf schließen, dass sich die Wiederherstellung die Thermen nach 62 n. Chr. nicht auf das Nötigste beschränkte, sondern darauf zielte, den alten Gebäuden ein möglichst prunkvolles Aussehen zu verleihen[1012]. Im Folgenden wird dieser letzte, intendierte Gestaltungszustand der Analyse zugrunde gelegt.

Durch die verschiedenen Modifikationen, denen die Thermen unterlagen, ergaben sich zwar einschneidende Veränderungen in der Erlebnisstruktur – insbesondere durch die Einrichtung von Frigidaria und Nymphäen. An der grundsätzlichen Raumgliederung änderten sie indes nichts: Alle pompejanischen Thermen folgen dem sog. Reihentypus[1013], d. h., der Thermenbesuch war durch eine Abfolge unterschiedlich nutzbarer Baderäume mit spezifischen Funktionen (Apodyterium, Frigidarium, Tepidarium, Caldarium) und Erlebnisqualitäten charakterisiert[1014]. Diese ergaben sich aus den unterschiedlichen Raumgrößen und -volumina, Temperaturen, einem unterschiedlichen Grad an Helligkeit und Luftfeuchtigkeit sowie aus unterschiedlichen Ausstattungsformen. Um den Erlebnisrhythmus, der sich in einem Bad einstellte, nachvollziehen zu können, wird im Folgenden mit dem Frauentrakt der Stabianer Thermen zunächst eine einzelne, zusammenhängende Raumsequenz ins Auge gefasst.

5.2 Das Raumerlebnis einer Besucherin in den Stabianer Thermen (VII 1,17.48)

Die Arbeiten im Frauentrakt der Stabianer Thermen **(Abb. 223)**[1015] waren zum Zeitpunkt des Vulkanausbruchs bereits weit gediehen[1016]. Die folgenden Überlegungen imaginieren ein funktionstüchtiges Bad, das eine Besucherin aufsuchte.

Die Zugänge befanden sich im Osten und Westen der Insula. An der Via Stabiana lag der Eingang VII 1,17, am Vicolo del Lupanare der Eingang VII 1,48. Beide führten jeweils in einen langen, dunklen Korridor (XII bzw. K), über den man zum Apodyterium (XI) gelangte[1017]. Durch die Benutzung der Korridore wurde einem deutlich, dass man ins Innere der Insula vordrang – der Badetrakt der Frauen war von anderen Raumeinheiten umgeben und somit den Blicken entzogen.

1011 Adam 1986, 86; Bargellini 1991, bes. 115; De Haan – Wallat 2008, 15.

1012 Üblicherweise geht man vom Fehlen einer funktionstüchtigen Wasserleitung aus, s. etwa Mielsch 1975, 59; zum Castellum aquae, das infolge der Erdbeben nicht mehr funktionstüchtig gewesen sei, s. Ohlig 2001; vgl. Varone 2008, bes. 350 f. Dies mag jedoch erst auf den Moment der finalen Zerstörung unmittelbar vor dem Vulkanausbruch zugetroffen haben.

1013 Typologie bei Nielsen 1990: Stabianer Thermen „double axial row type" (Kat. 40); republikanische Bäder „double angular row type" (Kat. 41); Forumsthermen „double row type, axial (the men's section), and angular (women's section)" (Kat. 42); suburbane Thermen „axial row type (?)"; Sarno-Bäder „angular row type" (Kat. 43); Zentralthermen „axial row type" (Kat. 47). Bei De Haan (2007, 38) eine kritische Diskussion gängiger Typologien, da diese die konkreten Nutzungsoptionen außer Acht lassen. Zudem sei der Grundriss von äußeren Bedingungen (Finanzierung, Baugrund) abhängig und sei meist mehrfach umgestaltet worden. Hier ist eine strenge Typologie nicht entscheidend, wohl aber der Aspekt der Rhythmisierung des Thermenerlebnisses.

1014 Die Abfolge gilt als Charakteristikum römischer Bäder – s. etwa Mau 1908, 191; Gallo 1991, 17–21; Fagan 2001, bes. 403 f.; Whitmore 2013, 18–22.

1015 Raumnummerierung nach Eschebach 1979.

1016 Mielsch (1975, 59; 1979, 80) setzt ein funktionstüchtiges Bad voraus, Thomas Heide (Berliner Dissertation in Arbeit) kann zeigen, dass die Arbeiten im Moment des Vulkanausbruchs noch im Gange waren.

1017 Eschebach 1979, 68. 72 Taf. 2; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 151 Abb. 3. 4.



Abb. 223: Stabianer Thermen, Grundriss, letzte Phase (nach M. Trümper)

Der Übergang von den dunklen und schmalen Korridoren in einen großzügigen, hellen Umkleideraum (5,02/5,37 × 14,37 m)[1018] dürfte auf die Besucherinnen Eindruck gemacht haben **(Abb. 224)**. Der Raum war von einer weit gespannten Tonne überwölbt, zwei Oculi im Tonnenscheitel sorgten zusammen mit einem schmalen Fenster in der Westlünette für ausreichend Licht. Ein altertümlicher Boden aus rautenförmigen, rötlich glasierten Ziegeln, eingefasst von weißen Tesserae[1019], der noch zur ursprünglichen Ausstattung der Thermenanlage aus dem 2. Jh. v. Chr. gehört, machte die Längenausdehnung des Raums erfahrbar. Die Wandfläche war strukturiert durch die im Norden, Osten und Süden umlaufende, gemauerte Bank und die darüber, auf Oberkörperhöhe, angebrachten Tuffnischen, in denen die Kleider abgelegt werden konnten[1020]. Dabei wurden die Farbqualitäten des Bodes aufgegriffen: Die Wandfläche zwischen Bank und Nischen war rot, die Nischen selbst im Inneren gelb, an der Front rot. Darüber fasste ein mächtiges Stuckgesims den Raum allseitig ein und vermittelte zur Gewölbetonne, die zusammen mit den Lünetten weiß gefasst war. Durch die weiße Farbgebung machte die Decke trotz ihrer Massivität einen ‚leichten' Eindruck. Figürliche Darstellungen fehlten in dem Raum vollständig. Das Bedürfnis nach Schmuck kommt allerdings

1018 Maße bei Eschebach 1979, 16 f. Taf. 45a–b. 46a, dort auch zum Folgenden; vgl. Mau 1908, 197; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 217–219 Abb. 124–129.

1019 Mau 1908, 198; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 219 Abb. 129.

1020 Dazu Eschebach 1979, 44; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 217 Abb. 124.



Abb. 224: Stabianer Thermen, Frauen-Apodyterium

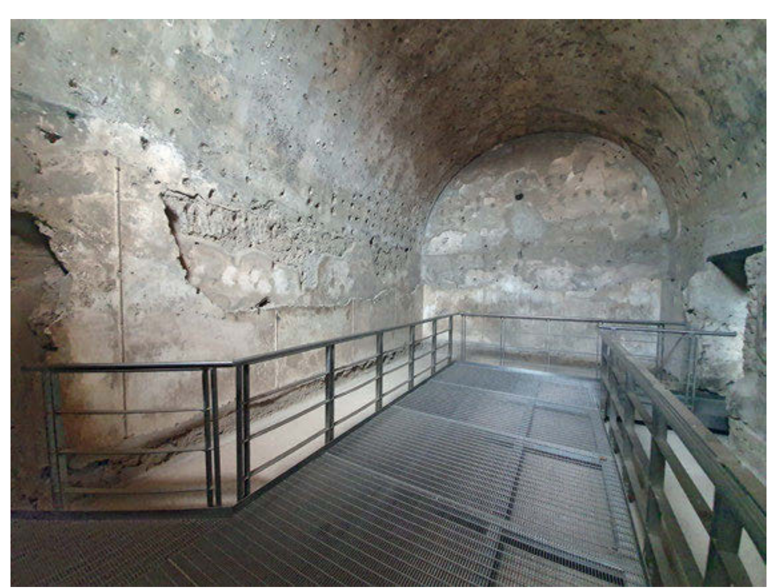


Abb. 225: Stabianer Thermen, Frauen-Tepidarium

darin zum Ausdruck, dass die Besucherinnen auf den Pilastern zwischen den Fächern großskalige, einigermaßen elaborierte Bild-Graffiti angebracht haben – darunter zwei fertiggestellte, bemannte Segelschiffe, weitere unfertige Schiffe sowie zwei Vögel[1021]. Da sich Schiffsgraffiti auch in anderen Thermen Pompejis finden, darf man davon ausgehen, dass dieser Decor offensichtlich als passend erachtet wurde – und zwar von den Nutzerinnen selbst.

Der symmetrische Raumzuschnitt des Apodyteriums wurde durch den nachträglichen Einbau eines Wasserbeckens gestört. Auf der Westseite wichen die Nischen einem über drei Stufen zugänglichen Becken, das zum Zeitpunkt der Zerstörung 79 n. Chr. vielleicht noch im Bau war[1022]. Mit diesem Kaltwasserbecken wurde im Apodyterium die Möglichkeit geschaffen, sich abzuwaschen,

1021 Minervini 1857, 41 f.; 1858, 114; Maiuri 1958a, 26–28 Abb. 6. 7; Eschebach 1979, 17 Taf. 16b. 46b; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 218 Abb. 126; zu den Bildgraffiti (und der Vorliebe für Schiffe): Langer 2001, 116 f.
1022 Eschebach 1979, 16.



Abb. 226: Stabianer Thermen, Frauen-Caldarium, mit Blick auf Becken

bevor man die eigentlichen Baderäume betrat[1023]. Durch den Einbau gingen allerdings nicht nur die Großzügigkeit und Symmetrie des Raums verloren, Umkleiden und Baden vollzogen sich nun auch in einem Raum.

Dass der Weg weiter ins Tepidarium führte, zeigt das Paviment an: Die einander gegenüberliegenden Türen des östlichen Korridors und des Tepidariums (X) sind durch eine Bahn aus Lavasteinen miteinander verbunden[1024]. Die Durchgänge zum Tepidarium fielen schmal aus, um Wärmeverlust zu vermeiden, waren aber zugleich aufwendig gestaltet. Sowohl die Türlaibung in der Nordostecke, die vom Apodyterium her in den Raum führte, als auch die Laibung der Durchgangstür zum Caldarium im Südosten waren ursprünglich mit Marmor verkleidet. Das Tepidarium fiel etwas kleiner (5 × 8,2 m) als der Ankleideraum aus **(Abb. 225)**[1025], war aber ebenfalls mit einem Tonnengewölbe versehen. Durch ein Fenster in der Lünette gelangte nur wenig Licht in den Raum. Er war über Suspensurae und Tegulae mammatae beheizt, sodass einem beim Betreten eine deutlich höhere Temperatur entgegenschlug; Boden und Wände fühlten sich warm an. Nach dem Erdbeben erhielt der Raum ein weißes Tessellat, ein schwarzer umlaufender Randstreifen vermittelte zur Wand, wie es im 1. Jh. n. Chr. modern war. Die Wände wurden nun in der Sockelzone bis auf eine Höhe von 35 cm mit Marmor verkleidet, die darüber folgende Stuckwand war „in zarten Farben gelb, rot und blau getönt“[1026]; ausgesprochen schlanke Stucklisenchen trugen das Gebälk[1027]. Die aufliegende Tonne besaß einen weißen Rillen-Decor. Der heute schlecht erhaltene Raum muss elegant gewirkt haben. Als Ausstattung darf man vielleicht analog zum Männer-Tepidarium der Forumsthermen (VII 5,2) eine Kline bzw. Sitzgelegenheit voraussetzen. Doch wird man den recht kleinen Raum mit seinen Türen auf Nord- und Südseite vor allem als Raum des Übergangs wahrgenommen haben.

Besonders prunkvoll und deutlich größer nahm sich das im Süden anschließende, ebenfalls nach dem Erdbeben völlig neu gestaltete Caldarium (IX) aus **(Abb. 226)**[1028], das man durch eine Tür im

1023 Mau 1908, 198.
1024 Mau 1908, 198.
1025 Maße bei Eschebach 1979, 15 f., dort auch zum Folgenden; 1979, 65 zu Vorgängerphasen; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 216 Abb. 122.
1026 So Eschebach (1979, 16 mit Anm. 69), der sich auf H. Sulze beruft; heute nicht mehr erkennbar.
1027 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 216 Abb. 122.
1028 Eschebach 1979, 14 f. mit Taf. 47b. 48b–49b, dort auch zum Folgenden.



Abb. 227: Stabianer Thermen, Frauen-Caldarium, Kapitell, nilotischer Landschaftsfries und Rillengliederung der Decke



Abb. 228: Stabianer Thermen, Frauen-Caldarium, Westlünette

Zentrum der Nordseite betrat. Auch dieser Raum wurde über Suspensurae und Tegulae mammatae beheizt, die Temperatur war aber noch einmal signifikant höher als im Tepidarium[1029]. Durch sein weißes Mosaik, eingefasst von einem schwarzen und einem weißen Streifen, wirkte der Raum wie das Tepidarium hell[1030]. An der Wand korrespondiert es mit einem niedrigen, weißen Marmorsockel. Die darüber anschließende hohe, rote Wandzone wird durch breite, kannelierte, gelbe Pilaster mit weißen Kompositkapitellen gegliedert[1031]. Auf den Pilastern liegt ein eleganter, weißer Stuckfries auf, der alternierend zierliche Kandelaber, an denen Girlanden aufgehängt sind, und Vögel zwischen ägyptisierenden Wasserpflanzen zeigt **(Abb. 227)**. Die Betrachterin wurde in eine exotische Wasserwelt entführt, die das Badeambiente assoziativ angereichert hat. Wir werden noch sehen, dass auch in den Nymphäen des Männertrakts nilotische Szenen präsentiert wurden, wenn auch in ganz anderer, sinnlicherer Gestalt. Im Frauentrakt erschienen die Kandelaber, Vögel und Pflanzen vor einem undifferenzierten, leeren Hintergrund, sodass der Fries durch seine Symmetrie und Übersichtlichkeit wirkte. Auf erotische Konnotationen wurde gänzlich verzichtet. Filigran fällt

1029 Dazu Eschebach 1979, 44. 47.
1030 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 211 Abb. 113–114.
1031 Mielsch 1979, 78 f. mit Taf. 47b, dort auch zum Folgenden; vgl. auch PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 212–215 Abb. 115–121.



Abb. 229: Stabianer Thermen, Frauen-Caldarium, Becken

die Stuckgestaltung der nur im Westen erhaltenen Lünette aus. Zwischen zwei schlanken Säulen sind in Stuck auf einer Standlinie verschiedene Objekte präsentiert, die in die Welt des Wettkampfs verweisen **(Abb. 228)**. Man mag sich fragen, ob dies für eine Besucherin eine männliche Domäne in Erinnerung gerufen hat, zumal in den Thermen Pompejis für Frauen keine offenen Höfe zur körperlichen Ertüchtigung zur Verfügung standen. Monumentale Cornucopiae mit herauswachsenden Ranken, die, in eine ehrwürdige Bildformel gegossen, Wohlleben zum Ausdruck bringen, fassen die Darstellung seitlich ein (nur rechts erhalten). Mit diesem filigranen Decor kontrastiert die strenge und elegante Rillengliederung der breit gelagerten Tonne. Durch die klare, übersichtliche Raumgliederung tritt die Raummöblierung prominent in Erscheinung: auf der Ostseite das Warmwasserbecken **(Abb. 229)**, im Westen das Labrum **(Abb. 230)**. Beide Installationen fallen prunkvoll aus. Das ganz mit Marmor verkleidete Wasserbecken (T: 0,62 m) mit einer Sitzbank im Inneren nimmt die gesamte Breite der Ostseite ein. Mit der hellen Marmorästhetik des Beckens kontrastiert das Labrum aus Basalt, dessen Sockel, wie die Wände, rot gefasst ist. Zu diesen beiden festen Installationen traten ursprünglich weitere mobile Ausstattungselemente hinzu. Mau berichtet von Resten einer bronzenen Wanne, die für besonders heiße Bäder gedient haben mag, und von bronzenen Bänken[1032], die zum Verweilen eingeladen haben müssen. Der Raum zeichnete sich damit durch eine rot-weiße Kontrastästhetik aus, die Boden, Wand, Decke und Mobiliar einschloss. Die gelben Lisenen rhythmisierten das Raumerlebnis.

Die Attraktivität des Badeparcours, der für Frauen in den Stabianer Thermen vorgesehen war, ergab sich aus Kontrasterfahrungen: der sukzessiven Steigerung der Raum- und Wassertemperatur, dem Wechsel von Raumproportionen (Apodyterium: weit, hoch; Tepidarium: schmal; Caldarium: weit,

1032 Mau 1908, 198. Thomas Heide (Berliner Dissertation in Arbeit) weist mich darauf hin, dass die Grabungstagebücher nur die Bänke erwähnen.



Abb. 230: Stabianer Thermen, Frauen-Caldarium, Labrum

hoch) und den unterschiedlichen Raumausstattungen. Im Apodyterium erzeugten Boden und Wandschränke einen altertümlichen Eindruck, während die neue Stuckausstattung im Tepidarium und Caldarium besonders modern gewirkt haben muss. Im Apodyterium mögen Bänke und Schränke den pragmatischen Funktionscharakter betont haben, während die Stuckwände dem Tepidarium und Caldarium einen Aufenthaltscharakter verliehen haben mögen. Fiel der filigrane Wandstuck im Tepidarium verhältnismäßig schlicht aus, so war der Aufwand im Caldarium mit seiner Pfeilerreihung und dem figürlich gestalteten Gesims deutlich gesteigert. Hier lud ein großes Becken zum Verweilen ein, die üppige Verwendung von Marmor vermittelte *luxuria*. Auch wenn die Bildlichkeit auf wenig dichte, nicht erzählende Elemente beschränkt blieb: Im Caldarium gab es im Vergleich zu den anderen Räumen des Frauentraktes besonders viel zu entdecken. Kandelaber und Cornucopia konnotierten Reichtum und Eleganz, der nilotische Fries brachte einen Hauch von Exotik. Auf jede Darstellung von menschlichen Körpern – und damit auch auf die visuelle Verhandlung von weiblichen Körperkonzepten – wurde verzichtet. Die wenigen Bildelemente mögen jedoch den edlen, vornehmen und zurückhaltenden Charakter des Raums umso stärker betont haben. Dem Badeerlebnis war im Frauentrakt folglich ein Erlebnisrhythmus eingeschrieben, als Höhepunkt wurde der Aufenthalt im Caldarium inszeniert.

5.3 Peristyle, Apodyteria, Frigidaria und Caldaria im Vergleich

Das Fallbeispiel des Frauentrakts in den Stabianer Thermen wirft die Frage auf, wie charakteristisch seine Ausstattung ist. Tatsächlich haben wir einen Thermenbereich kennengelernt, der durch das weitgehende Fehlen von Bildern gekennzeichnet ist. In vielen Baderäumen, die Männern zur Verfügung standen, haben Bilder jedoch, wie wir gleich sehen werden, einen wesentlichen Anteil an der Raumwirkung. Damit rückt die Frage in den Fokus, wie solche Bilder in Bezug auf die Raumfunktion und die Handlungssettings zu verstehen sind.

Eine exemplarische Studie zum Ausstattungskonzept eines einzigen Thermenraums in Pompeji – des Männer-Tepidariums in den Forumsthermen **(Abb. 231)** – hat jüngst Ville Hakanen vorgelegt[1033]. Im Fokus seiner Deutung sind die muskulösen Telamone aus der Zeit um 80 v. Chr., welche die Ablagefächer flankieren, sowie die vespasianische Stuckdecke mit der Darstellung erotisch-attraktiver Jünglinge, darunter Ganymed auf dem Adler, ein Jüngling auf einem Greifen sowie ein geflügelter Eros, als homoerotische Lustobjekte. Hakanen begreift die Telamone als Medien, die normative Vorstellungen von Männlichkeit und Körperlichkeit kommunizieren. Die in den Bildern

1033 Hakanen 2020.

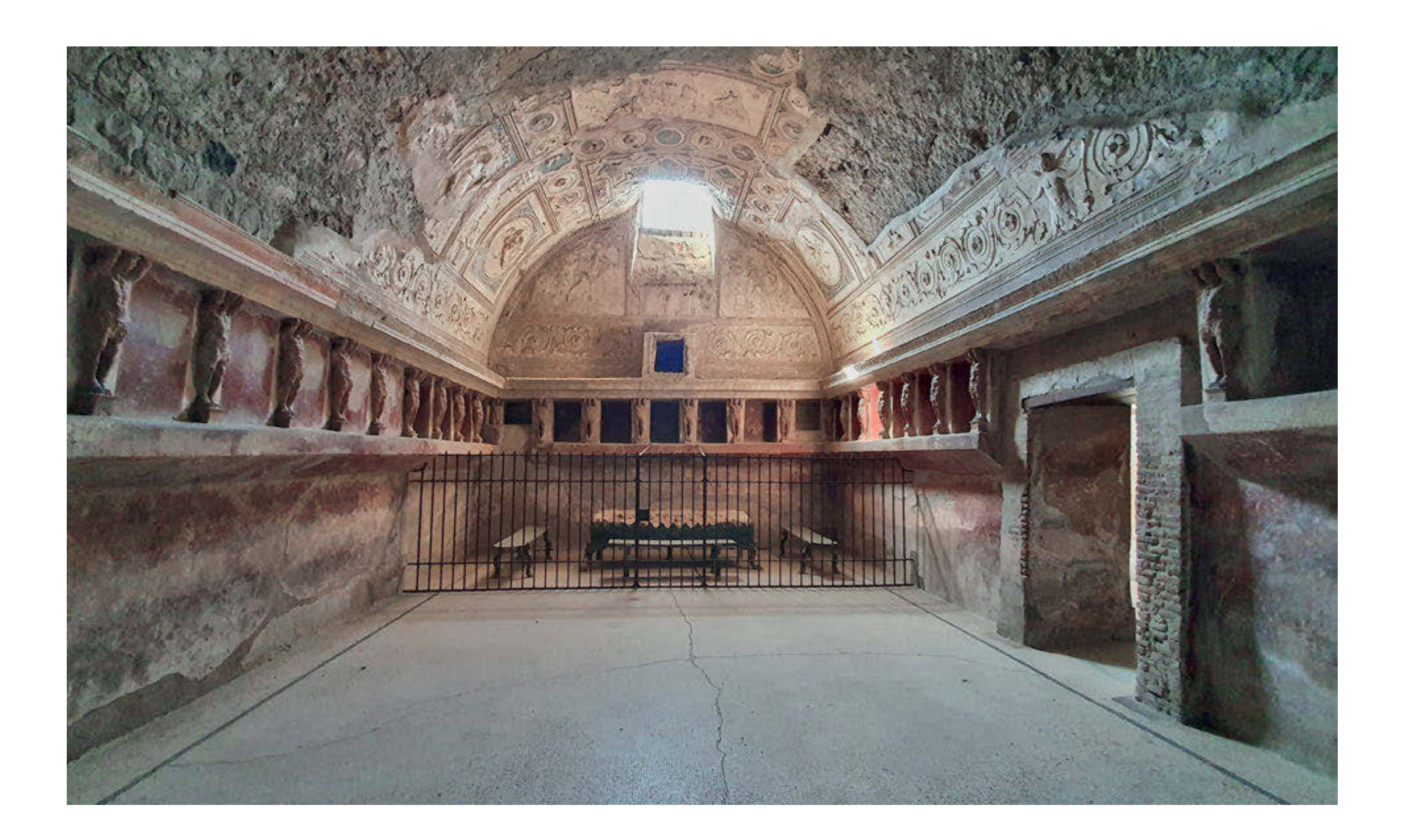


Abb. 231: Forumsthermen, Männer-Tepidarium

kommunizierten Konzepte hätten wenig Raum für Verhandlung geboten[1034]. Darin setzt er sich dezidiert von Bettina Bergmann und Zahra Newby ab, welche die Bilder als Anlass zur Kommunikation, Interaktion und Verhandlung begreifen[1035]. Implizit setzt er voraus, dass der soziale Normenkanon konstant geblieben sei, obwohl die Bildkonzepte einem radikalen Wandel unterlagen. Dementsprechend deutet er nur die Telamone als Ausdruck normativer Körperlichkeit, während die Jünglinge erotische Phantasien stimuliert hätten und geradezu in eine himmlische Sphäre entrückt seien. Dass zwischen den Bildwerken annähernd 200 Jahre liegen und die Jünglingsfiguren auch Ausdruck eines neuen Zeitgeschmacks sein könnten, zieht er nicht in Betracht. Stattdessen postuliert er einen unmittelbaren Bezug zwischen der Raumfunktion, den normativ sensibilisierten Akteuren und der Bebilderung[1036]. Dies ist allerdings alles andere als zwingend – lässt sich doch schon mit Blick auf die Telamone festhalten, dass diese – wie Hakanen auch selbst schreibt – im republikanischen Italien auch sonst auftreten, man denke nur an den Decor des Theatrum tectum in Pompeji.

Statt die Thesen Hakanens im Detail zu diskutieren, geht es im Folgenden um eine komparative Analyse von Architektur und Decor der drei öffentlichen Thermen Pompejis im Moment vor der Zerstörung der Stadt. Dazu kommen mit den Peristylen, Apodyteria, Frigidaria und Caldaria vier zentrale Funktionsräume in den Blick, für die sich zeigen wird, wie unterschiedlich ein und derselbe Funktionsraum gestaltet sein konnte.

1034 Auch wenn Hakanen (2020, 40–43) Geschlechterrollen (‚gender') als das Ergebnis performativer Akte und nicht als biologische Gegebenheiten versteht, geht er (für die römische Gesellschaft) von einer festen binären Normativität aus, die durch Wiederholung der entsprechenden Verhaltensnormen konstituiert und manifestiert wird.

1035 Bergmann 1999, 101; Newby 2016, bes. 20.

1036 Konkret Hakanen 2020, 48: „[…] the telamones had an apotropaic function […]. However, the iconographic details of the statues establish them as exemplary negotiations of masculinity concentrating on the tension between rational and irrational, civilized and wild. As materializations of the normative ideal, solemnly watching the bathers like the paragons of virtue used as ethical mirrors in philosophical thinking, they would have carried a particular authority."



Abb. 232: Stabianer Thermen, Vestibül mit Blick in den Peristylhof

Peristyle als Aufenthaltsbereiche

Fester Bestandteil aller Thermenanlagen war ein offener Hof, dessen Größe und Ausgestaltung von Bad zu Bad sehr unterschiedlich ausfallen konnten. Dass man ihn mit Leibesübungen assoziierte, kommt darin zum Ausdruck, dass Thermen in der Literatur auch in toto als *gymnasia* bezeichnet werden konnten[1037]. Leibesübung und Bad wurden auch bei Plinius zusammengedacht[1038]. Dies muss allerdings nicht bedeuten, dass die Thermenhöfe Pompejis auch tatsächlich in dieser Form genutzt wurden. In allen drei pompejanischen Thermen gelangte man von der Straße direkt in den Hof, der dadurch als Verteilerraum fungierte.

Das prunkvollste Peristyl der Stadt besaßen die Stabianer Thermen. Genutzt wurde es ausschließlich von Männern, da man von hier direkt in den Männerbadetrakt gelangte[1039]. Betrat man die Thermen über den Haupteingang (VII 1,8) an der Via dell'Abbondanza, so wurde bei geöffneten Türen schon im schlicht ausgestatteten Vestibül (A)[1040] der Blick in die weitläufige, trapezoide Hofanlage (C) gelenkt **(Abb. 232)**. Hier müssen sich Bekleidete und Nackte begegnet sein. Bekleidet waren nicht nur die von der Straße her Eintretenden, sondern auch all jene, die den Hof nach dem Bad zum Verweilen aufsuchten oder das Bad über den Hof wieder verließen[1041]. Auch jene, die sich hier mit körperlichen Übungen fit hielten, mögen eine knappe Trainingsbekleidung getragen haben. Allerdings befand sich am Hof auch eine frei einsehbare Natatio, in der man sicher nackt gebadet hat.

Der Hof war nach dem Erdbeben vollständig neu gestaltet worden und dürfte auf die Besucher einen modernen Eindruck gemacht haben. Das Paviment aus gestampfter Erde, vermischt mit Zie-

---

1037 Cass. Dio 53, 27, 1 (Agrippa-Thermen); Tac. ann. 14, 47, 2; Cass. Dio 61, 21, 1 (Nero-Thermen); explizit Isid. orig. 15, 2, 40: *haec et gymnasia dicuntur, quia ibi athletae uncto corpore et perfricato manibus exercitantur*.

1038 Plin. epist. 9, 36, 3: *iterum ambulo, ungor, exerceor, lavor*.

1039 Eschebach 1979, 68; erneut Trümper 2017a, 257. 258 Abb. 1; theoretisch wäre es möglich, vom Hof über den Serviceraum (VIII) in den Frauentrakt zu gelangen; dieser Bereich dürfte aber wohl kaum von Nutzerinnen und Nutzern der Thermen aufgesucht worden sein.

1040 Dieser Vorraum war selbst einfach gestaltet: Minervini (1855, 21) erwähnt neben dem Travertinpflaster auch die ursprüngliche Wandbemalung. Am Sockel waren vor schwarzem Grund Pflanzen und andere Elemente dargestellt. „I muri sono rossi, con parti di giallo e di bianco, e con plutei ed altri semplice ornate." Dazu traten laut Minervini kleinteilige Motive – eine Säule, die ein Gefäß trägt, und die Darstellung eines Altars – hinzu; vgl. Michaelis 1859, 19.

1041 Nielsen 1990, 140 f.; Yegül 1992, 34 f.; 2010, 28; Fagan 2002, 24 f.; Whitmore 2013, 10 f.



Abb. 233: Stabianer Thermen, Peristylhof, Südostecke



Abb. 234: Stabianer Thermen, Peristylhof, Nord- und Westseite

gelbrocken[1042], konnotierte wohl einen einfachen Palaestrakontext. Umso prunkvoller fiel die Rahmenarchitektur aus. Der Hof war im Süden, Osten und Norden von Portiken mit einem Paviment in Opus signinum eingefasst **(Abb. 233)**[1043], wobei der Säulenrhythmus durch ein Eingangsportal, ein damit korrespondierendes Portal auf der gegenüberliegenden Seite und einen loggiaartigen Raum (Q) unterbrochen wurde **(Abb. 234)**[1044]. Die kannelierten Säulen[1045] waren in ihrem unteren Drittel rot, in den oberen zwei Dritteln weiß stuckiert. Die dorisierenden Stuckkapitelle bestanden aus flachen Stuckvoluten mit Blüte (Abb. 341c)[1046]. Strenge und verspielte Eleganz waren auf diese Weise unmittelbar aufeinander bezogen. Der Architrav war hofseitig mit Stuckreliefs versehen und fungierte als polychromes Schmuckband **(Abb. 235)**. Von Säulchen eingefasste, rot- und blaugrundige Bildfelder mit figürlichen Motiven – geflügelte Victorien und sitzende männliche Figuren – alternierten mit Paaren von Doppelvoluten[1047]. Auf dem geschlossenen Wandabschnitt über den Säulen waren ruhende ebenso wie sich jagende wilde Tiere dargestellt[1048]. In der Gebälkzone evozierten somit verschiedene ‚leichte' Bildmotive die Welt der Natur und des Sieges, aber auch der Jagd. Ruhe und Dynamik, Ordnung und Freiheit waren systematisch aufeinander bezogen.

Einen besonderen Blickfang stellte die Westseite des Hofes mit ihrer repräsentativen Raumsequenz dar (Abb. 223. 234)[1049]. Auf einen Umkleideraum (E) im Süden, der über die Südporticus betreten werden konnte, folgte eine symmetrisch konzipierte Raumgruppe, die aus einer zentralen

1042 Minervini 1855, 21; Eschebach (1979, 17) beschreibt für den Hof gestampfte Erde mit Ziegelsplit und erwähnt den gepflasterten Dromos an der Westseite der Palaestra, der auch auf seinem Plan angegeben ist (Taf. 2). Der Eingangsbereich von der Via dell'Abbondanza bis zur Palaestra hin war in weißem Travertin gepflastert. Die Porticus besaß ein Paviment aus Opus signinum; vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 166 Abb. 30. 31.

1043 Zum Paviment, s. Minervini 1855, 21.

1044 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 162 Abb. 24; zum Folgenden: 166 f. Abb. 31a–b. Der loggiaartige Raum ist nacherdbebenzeitlich, s. zur Chronologie Trümper 2017, 267 Abb. 12; 2019, 7 Abb. 2.

1045 Neben alten dorischen Tuffsäulen des 2. Jhs. v. Chr. handelt es sich um Ziegelsäulen, wobei das Kernmaterial unter einer dicken Stuckschicht verschwindet. Minervini 1855, 21; Eschebach 1979, 17. 49 f.; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 149 f. 153 Abb. 7, dort auch zum Folgenden; mit vorerdbebenzeitlicher Datierung: Mau 1908, 203; nacherdbebenzeitlich: Maiuri 1942, 71 f.

1046 Michaelis 1859, 19 f.; Mielsch 1979, 74 mit Taf. 23c. 52c, dort auch zum Folgenden; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 153 Abb. 8.

1047 Mau 1908, 203 mit Rekonstruktion (Abb. 98); vgl. Mielsch 1979, 74 mit Taf. 58a.

1048 Nicht erhalten, s. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 168 Abb. 33; 169 Abb. 35. 36.

1049 Allerdings ist bislang keine finale Entscheidung möglich, ob die Räume vor oder nach dem Erdbeben entstanden; vgl. Trümper 2017, 267 Abb. 12; 2019, 7 Abb. 2. Zumindest die Stuckfassade dieser Räume ist nacherdbebenzeitlich, vgl. Schefold (1957, 162 f.) mit vespasianischer Datierung; Mielsch (1975, 142 f.; 1979, 74 f. 80) mit Einordnung kurz vor 79 n. Chr.

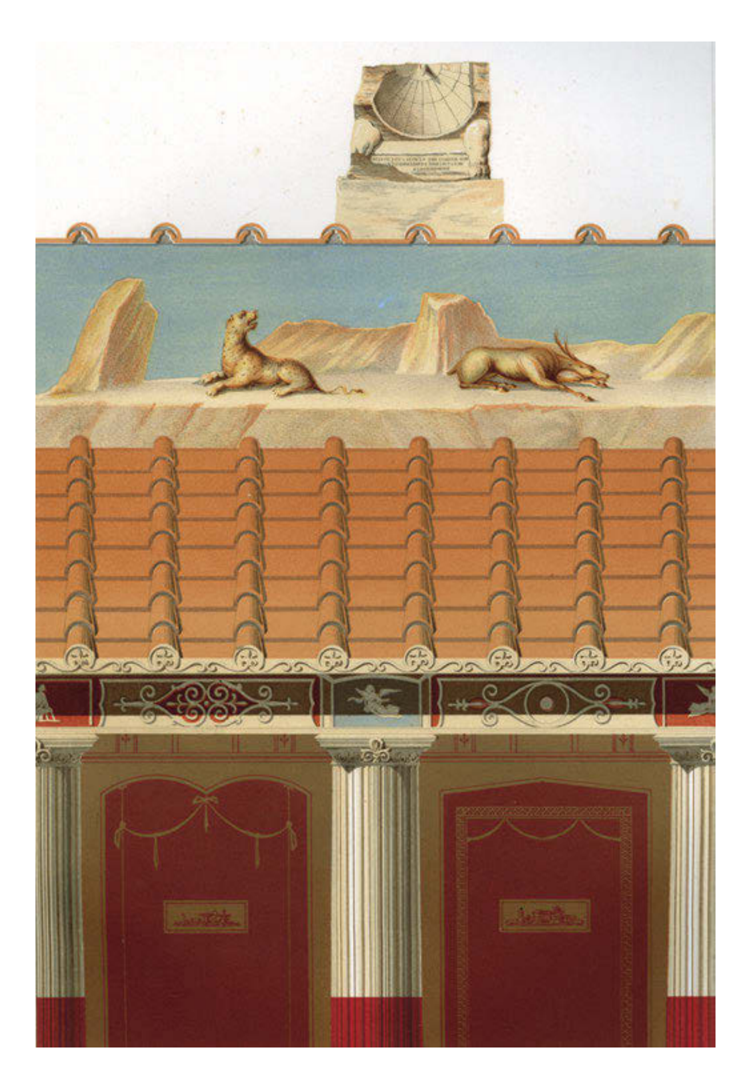


Abb. 235: Stabianer Thermen, Peristylhof, Architrav mit Stuckreliefs, Rekonstruktion (Gebrüder Niccolini, 1854)

Natatio (D) mit einem großen, rechteckigen Marmorbecken (L: 12,7 m; B: 8 m; T: 1,5 m)[1050] und zwei seitlich flankierenden Nymphäen (F; G: 5,03 × 7,85 m) bestand. Dem gesamten Raumensemble war zum Hof hin ein Streifen aus Tuffplatten (B: 2,48 m)[1051] vorgelagert. Diese Bahn wurde vielleicht für ein dem Kegeln ähnliches Ballspiel genutzt, hat man hier doch zwei schwere Steinkugeln gefunden[1052]. Optisch erreichte der Tuffplattenstreifen, dass sich die repräsentative Raumfolge schon am Boden ankündigte.

Besonders prunkvoll fällt die Prospektwirkung der geschlossenen Fassade zwischen (F) und (E) aus. Sie war bis auf 2 m Höhe mit weißen Marmorplatten verkleidet **(Abb. 236–237)**[1053], in der Mittel- und Oberzone wird eine in Stuckrelief angegebene, polychrom gefasste Schauarchitektur entfaltet. Sie entwickelt sich auf zwei Ebenen[1054] und wird ihrerseits zum Träger vielfältiger Bildelemente sowie zur Bühne verschiedener Akteure[1055]. Das Zentrum des großen, geschlossenen Wand-

1050 Maße bei Mau 1908, 201; Gallo 1991, 28; Mielsch (1975, 59) führt das Fehlen eines Teils der Verkleidung auf einen unfertigen Bauzustand zurück, plausibler scheint, dass der Marmor ausgeraubt wurde.
1051 Eschebach 1979, 17.
1052 Michaelis 1859, 21; Mau 1908, 194.
1053 Mau 1908, 203 f.; Eschebach 1979, 50; Mielsch 1979, 74.
1054 Eschebach 1979, 61 Taf. 56a; rekonstruierend: 1979, 18 Abb. 4; 20 Abb. 6.
1055 Im Folgenden sollen nur einzelne, besonders prominente Bildelemente zur Sprache kommen; ausführlich Mielsch 1979, 74 f.; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 156 Abb. 13; 168–173 Abb. 33–41.



Abb. 236: Stabianer Thermen, Ausschnitt aus dem Plastico di Pompei von G. Fiorelli (Neapel, NM)

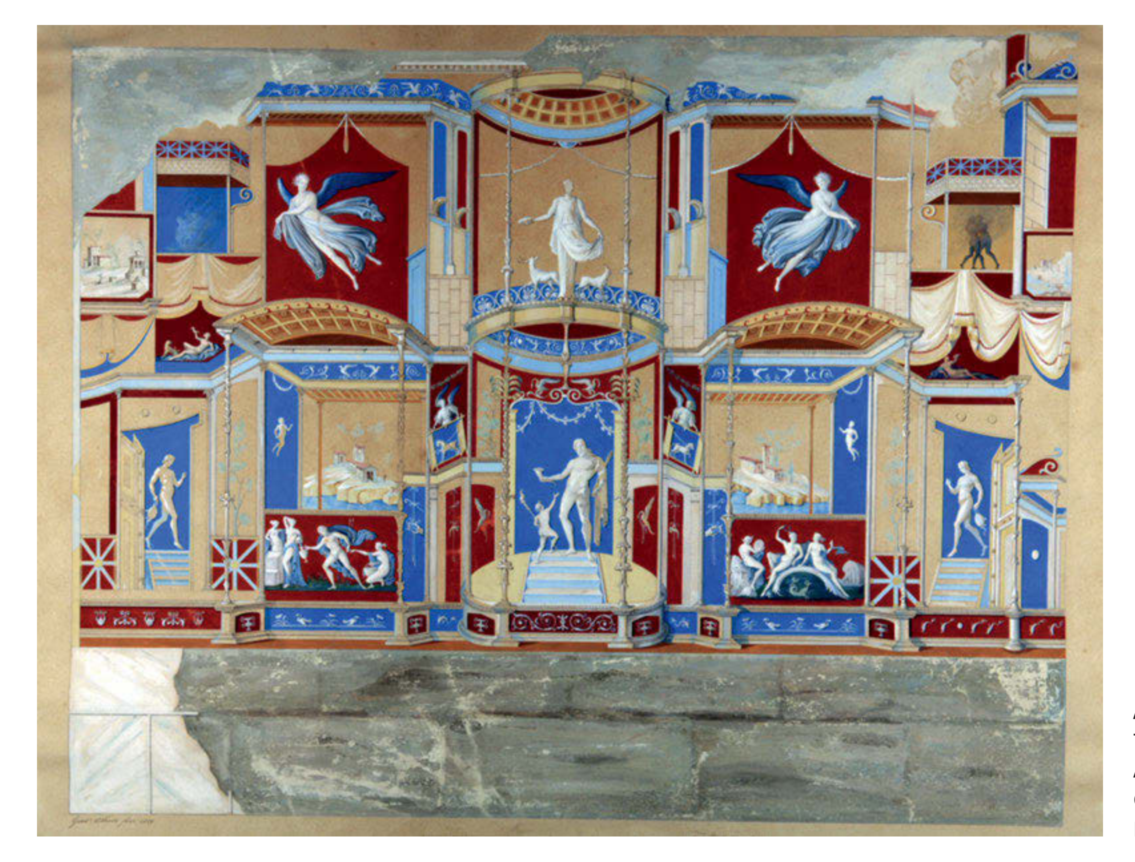


Abb. 237: Stabianer Thermen, Porticus, Aquarell von G. Abbate (Neapel, NM ADS 438)

abschnitts besetzt ein zweigeschossiger, filigraner Monopteros **(Abb. 238)**. In seinem Inneren führt eine kleine Treppe in die Tiefe, darauf steht der trunkene Hercules mit Löwenkeule, der einem kleiner dargestellten Satyr ein Getränk reicht. Der starke, trainierte Held ist hier dem bacchischen Lebensgenuss erlegen – für den Bereich der Palaestra eine bemerkenswerte Auffassung. Im oberen Geschoss des Monopteros präsentiert sich eine archaistische weibliche Figur, mutmaßlich Diana, flankiert von zwei Rehen. Sie wird aber gerade nicht bei der Jagd gezeigt, sondern evoziert in ihrem statuenhaften Habitus würdevolle Eleganz. Die flankierenden, luftigen Aediculae sind leer, tragen jedoch auf ihren Schranken weitere Bilder: linker Hand (in Vorritzungen erhalten) auf rotem Grund Hylas zwischen den Nymphen, rechter Hand ein auf einem Felsen sitzendes Paar, zu dessen Füßen sich ein Meeresungeheuer befindet. Mutmaßlich handelt es sich um Perseus und Andromeda[1056]. In beiden Feldern wird ein Bezug zu Wasser und Erotik hergestellt, die parallele Präsentation der

1056 Mielsch 1979, 75 mit Anm. 6 und Hinweis auf weitere Deutungsoptionen.



Abb. 238: Stabianer Thermen, Peristylhof, Westseite mit Wandstuck, Detail des Monopteros mit Hercules



Abb. 239: Stabianer Thermen, Peristylhof, Westseite mit Wandstuck, Detail oberhalb des Bogendurchgangs

Bilder ermuntert zum kontrastierenden Vergleich. Aus den seitlich flankierenden Baukörpern treten aus Türöffnungen, wieder oberhalb einer Treppe stehend, Satyrn heraus. Die Trabanten des Bacchus nehmen auf der ‚Bühne' einen prominenten Platz ein. Im nördlichen Wandabschnitt nimmt die Komposition auf den realen Türbogen Bezug **(Abb. 239)**. Im Zentrum, über dem Bogenscheitel, befindet sich das Bildfeld mit der Darstellung des thronenden Iuppiter[1057]. Dazu treten wiederum weitere Figuren und Motive in Beziehung, die hier übergangen werden.

Der Durchgang zu Nymphäum (F) wird zu beiden Seiten von Athletenfiguren flankiert **(Abb. 240)**, dies gilt auch für den Durchgang zu Nymphäum (G) sowie für die Durchgänge von den Nymphäen zur Natatio[1058]. Decor wird hier eingesetzt, um eine Raumsequenz semantisch zusammenzuschließen – der Komplex kommt weiter unten zur Sprache. Doch wirken die Athletenbilder aufgrund ihrer Anbringung in einer Durchgangssituation auch in den Peristylbereich hinein.

Die Ausstattung des Peristyls schließt sich somit gerade nicht zu einer einheitlichen Thematik zusammen, sondern präsentiert vielschichtige, oftmals geradezu konträre Aspekte. Mit Hercules, der seiner Körperbeherrschung verlustig geht, kontrastiert die Körperspannung der Athleten; der majestätischen Dominanz des Iuppiter tritt die Leichtigkeit der Satyrn entgegen; im Bild des Hylas wird der Mann als Lustobjekt aufgefasst, während er in Gestalt des Perseus als Retter der Frau in Erscheinung tritt. All diese Inhalte werden in Bezug auf ein Architekturambiente präsentiert, das mit verschiedenen medialen Qualitäten spielt – mal gewinnen die Figuren statuenhafte Qualität, mal sind sie als agile Akteure aufgefasst. Nicht nur die imaginierten Medialitäten, sondern auch die tatsächlichen Materialitäten – Stuck und Malerei – treten in ein Spannungsverhältnis. Wir haben es folglich nicht mit einem kohärenten ästhetischen und semantischen Angebot zu tun, das eine klare normative Botschaft bereithält, sondern mit einer großen Vielfalt an Konzepten. Die heterogenen Körper- und Rollenbilder wurden durch eine einheitliche Architekturrahmung zueinander in Beziehung gesetzt und regten auf diese Weise dazu an, sie in ihrem Verhältnis zueinander zu betrachten und zu diskutieren.

Ein Besucher mag vom Anblick dieser Schauseite derart angetan gewesen sein, dass er eine der Bänke entlang der Südwand der Südporticus zum Verweilen genutzt hat. Vielleicht fiel sein Blick auch auf die Sonnenuhr über der Ostporticus, auf dem Dach des Männer-Frigidariums[1059], die der

1057 Mau 1908, 204; Mielsch 1979, 75 mit Taf. 59c.
1058 Mielsch 1979, 75 mit Taf. 60b–d.
1059 Michaelis 1859, 20 f.; Mau 1908, 205; Eschebach 1979, 19 Abb. 5 Taf. 51a; mit rekonstruiertem Aufstellungskontext: 1979, 21 Abb. 7 Taf. 23d.

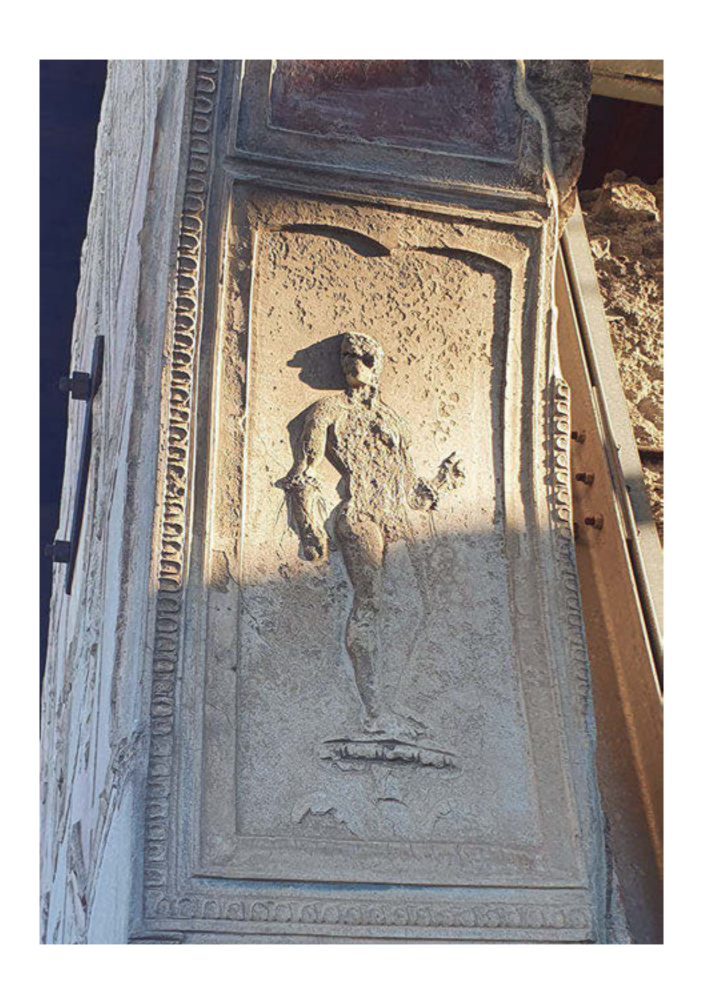


Abb. 240: Stabianer Thermen, Peristylhof, Westseite, Laibung des Bogendurchangs zu Nymphäum (G)

Quaestor Maras Atinius im 2. Jh. v. Chr. gestiftet hatte und die insbesondere für die Definition der Badezeiten bedeutsam war[1060]. Zugleich machte das Objekt aber auch die Qualität von Zeit visuell erfahrbar[1061].

Wenn der Besucher seinen Weg in der Porticus fortsetzte, so begleitete ihn der Schwarz-Rot-Weiß-Kontrast der im vierten Stil neu ausgemalten Rückwand **(Abb. 241–242)**[1062], der die Rot-Weiß-Gliederung der Säulen in differenzierterer Form fortführte. Das einheitliche Decorschema gab ihm zu erkennen, dass es sich bei der Porticus um einen in sich ‚geschlossenen' Bereich handelte. Auf eine schwarze Sockelzone mit filigranen Aedicula-Architekturen folgten in der Mittelzone rote Paneele, die alternierend mit einem spitzen Giebel oder einem Doppelbogen abschlossen und von einer gelben Rahmung hinterfangen wurden. Kleine Bildfelder im Zentrum der Paneele zeigten alternierend Stillleben mit Gefäßen, aber auch mit Tieren und Früchten sowie Landschaften (Abb. 241)[1063]. Die Paneele wurden von Architekturelementen auf schwarzem Grund getrennt, die alternierend als einfache Aedicula oder als Aedicula mit Vorbau gestaltet waren. Dabei korrespondierten die breiten Paneele mit den

1060 Eschebach 1979, 70; Gallo 1991, 23.
1061 Zu Sonnenuhren grundsätzlich Winter 2013.
1062 Eschebach 1979, 17; zum Folgenden ausführlich de Vos – de Vos 1979, 81–84; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 158–160 Abb. 16–19.
1063 Minervini (1855, 22) benennt folgende Sujets: „Nel fondo rosso erano molti quadretti, alcuni de' quali sono quasi del tutto perduti; e pare che rappresentino vedute di paese. Più conservati sono i seguenti quadretti – 1. Vasi diversi, corona e tirsi con tenie pendenti – 2. Due seppie – 3. Diversi uccelli uccisi, ed alcune frutta – 4. Altro quadretto presso a poco simile al primo. Sopra alcune delle svelle architetture, segnate in questa rossa zona, vedonsi ripetuti alati grifi aggruppati con alate figurine uscenti in capricciosi fogliami."; vgl. de Vos – de Vos 1979, 81.

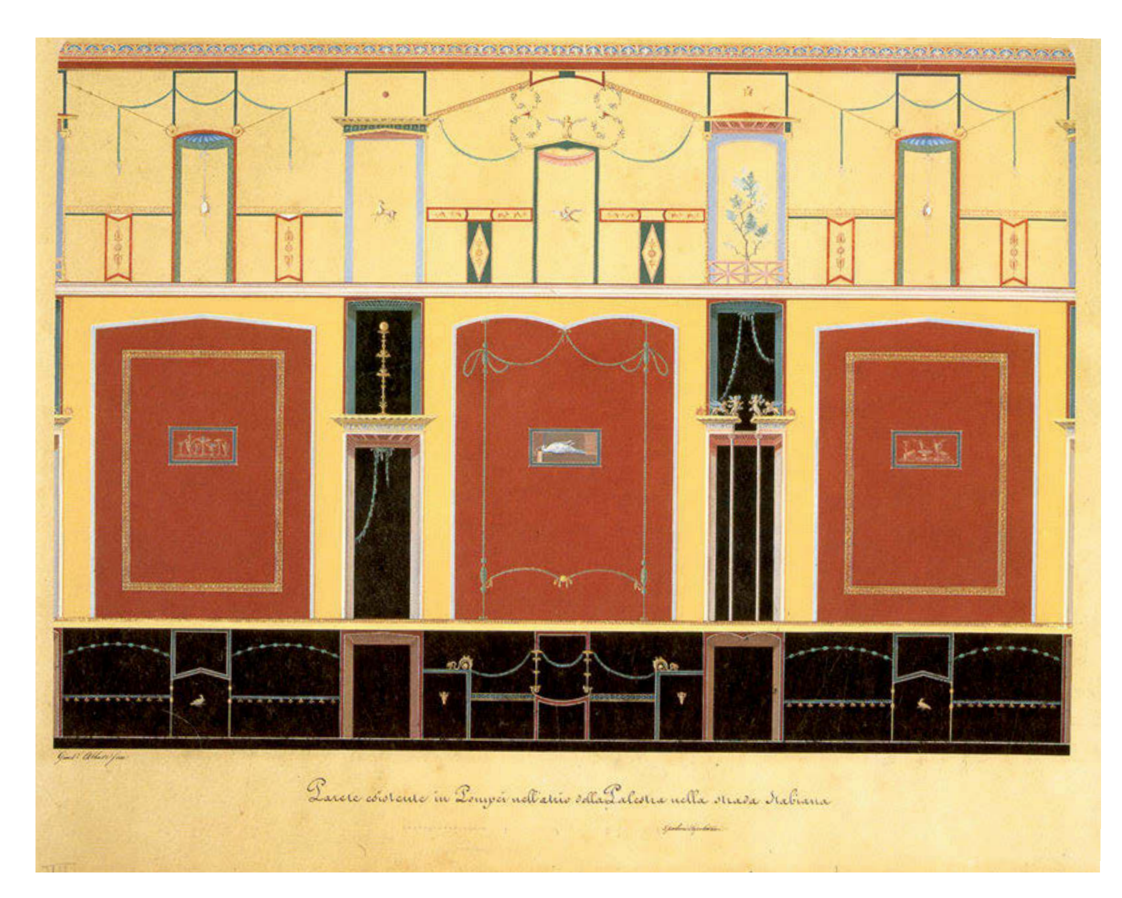


Abb. 241: Stabianer Thermen, Peristylhof, Rückwand der Ostporticus, Tempera von G. Abbate (Neapel, NM ADS 459)

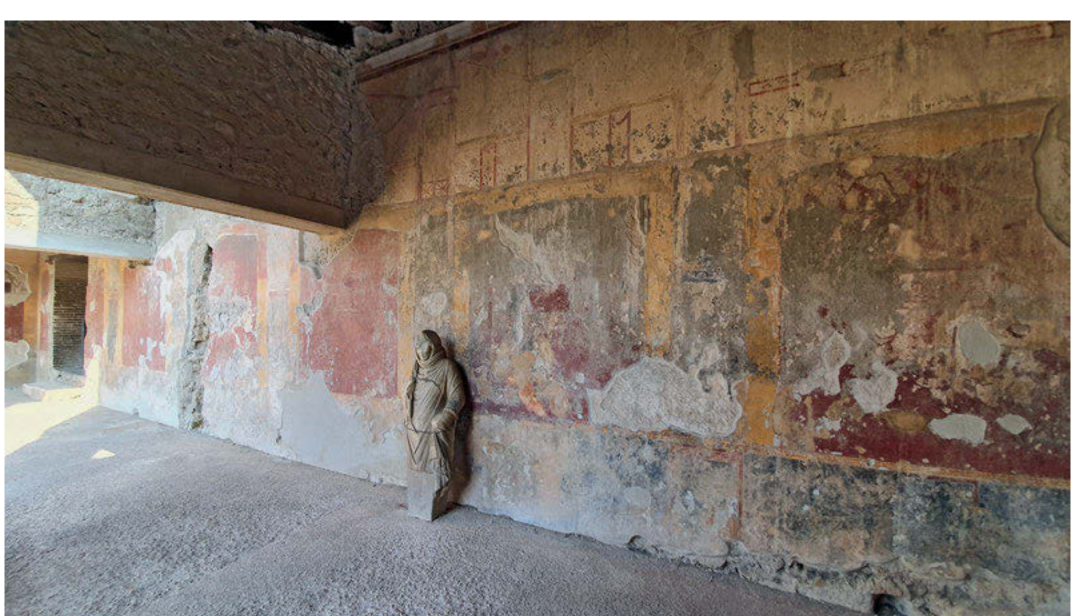


Abb. 242: Stabianer Thermen, Peristylhof, Rückwand der Nordporticus, mit Mantelherme

Interkolumnien des Hofes, die Zwischenelemente mit den Säulen, wodurch ein regelhafter Rhythmus entstand. Auch in der weißgrundigen Oberzone wurde ein solcher Rhythmus durchgehalten, hier alternierten Tholoi und Aediculae. Keine Korrespondenz bestand allerdings mit den Türdurchgängen, die sich an die Porticus anschlossen – sie durchschnitten den Bild-Decor[1064]. Der Besucher mag mit einer solch feingliedrigen, durch Farbwechsel rhythmisierten Porticus-Gestaltung vertraut gewesen sein, findet sie sich doch auch in häuslichen Peristylen[1065]. In den Thermen ist es ein Decor, der die Leichtigkeit des Wandelns spiegelt, ohne dass hier die thematische Dichte, Eleganz und Komplexität der westlichen Schauseite fortgeführt würde. Möglicherweise traten dem Besucher in den Interkolumnien oder vor den Rückwänden der Porticus plastische Bildwerke entgegen. Gesichert ist dies für eine Mantelherme neronischer Zeit (H: 145 cm), die im nördlichen Porticusflügel vor der Rückwand aufgestellt war (Abb. 242)[1066]. Sie mag als Palaestrit, vielleicht auch als Mercur aufzufassen sein. In jedem Fall trat sie mit ihrem gänzlich verhüllten Körper und dem über den Kopf gezogenen Manteltuch in deutlichen Kontrast zur Freikörperkultur, die auf dem Platz erfahrbar war. Die Aufstellung von Statuen ist in dieser Zeit allerdings ein Novum – der Apoxyomenos in den Agrippa-Thermen ist der früheste Beleg für eine in öffentlichen Thermen aufgestellte Skulptur[1067]. In Pompeji mögen weitere Statuen in den Caldaria hinzugetreten sein (s. u.). Für den Hof der Stabianer Thermen heißt dies, dass der Besucher ein sehr komplexes, hochwertiges Medienensemble antraf, das stilistisch und inhaltlich ganz unterschiedliche Anknüpfungspunkte bot. Wie auf dem offenen Forum mochten dadurch je nach Situation unterschiedliche Atmosphären stimuliert werden.

Entschied sich der Thermenbesucher für ein Bad in der Natatio, so trat er durch einen der beiden hohen Torbögen, vorbei an den Athletenbildern (Abb. 240), in einen der Nymphäumsräume (F; G), die bis auf eine Höhe von 2 m mit Marmor verkleidet waren. In ihre Rückwand war jeweils eine reich ausgestattete Nische mit Wasserspiel eingelassen **(Abb. 243–244)**[1068]. An der Soffitte zeigten Glasmosaiken eine nilotische Wasserlandschaft mit Enten, eingefasst von realen Muscheln, die Seiten zierten künstliche Kalk-Stalaktiten. Nilotische Sujets wurden als geradezu paradigmatischer Decor für einen durch Wasser geprägten Kontext gewählt[1069]: Im Zusammenspiel mit dem feinen Wasserstaub wurde ein grottenartiges Ambiente erzeugt. Die nur in Beschreibungen überlieferten Wandmalereien der Nymphäen nahmen auf dieses naturhafte Setting Bezug. An die Nischen lehnten sich in Malerei angegebene Nymphen, die Muscheln hielten, aus denen Wasser sprudelte. An sie schloss eine Landschaftsdarstellung mit Bäumen, Pflanzen und Tieren an, die durch gemalte Statuen bereichert wurde – darunter ägyptisierende Sphingen und ein tanzender Satyr[1070]. In der Predellazone alternierten Pygmäen in nilotischem Ambiente mit Seemonstern zwischen Delphinen.

1064 de Vos – de Vos 1979, 82.
1065 Etwa in der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7) oder der Casa dei Vettii (VI 15,1), vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 158 Abb. 16.
1066 Zumindest aber dort aufgefunden wurde; vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 162 Abb. 25; mit Deutung als Mercur: Mau 1908, 204 f.; Döhl – Zanker 1984, 187; Eschebach 1979, 17 Taf. 52b; Gallo 1991, 27 f.; als Palaestrit: Manderscheid 1981, 82 Kat. 127.
1067 Manderscheid 1981, 18.
1068 Zum Folgenden Eschebach 1979, 19. 61. Taf. 65a; de Vos – de Vos 1979, 87 f.; Gallo 1991, 28; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 176 Abb. 46. 47.
1069 Esposito 2021, bes. 53 f.
1070 Michaelis 1859, 21 f.: „Zu beiden Seiten neben derselben [eckigen Nische] ist eine unterwärts bekleidete Nymphe gemalt, welche in beiden Händen eine grosse Muschel hält, aus deren Mitte Wasser hervorzusprudeln scheint. An diese gut gemalten Figuren, welche sich an Bäume lehnen, schliesst sich eine Landschaft an mit Bäumen und Pflanzen, sowie verschiedenen Thieren, hier und da unterbrochen von Sphinxen, die auf Piedestalen ruhen; dieselben sind gelblich weiss und sollen offenbar den Eindruck von Statuen machen, ebenso wie ein in gleicher Weise gemalter, auf einem Piedestal stehender tanzender Satyr mit erhobener Hand. Unter der Landschaft zieht sich ein schmaler Fries hin, auf dem ausser einigen Gebäuden karikaturhaft gebildete Zwerge, Krokodile und andere Fluss- und Seethiere gemalt sind, zum Theil im Kampfe mit einander begriffen. Auch obscene Darstellungen fehlen nicht."; knapp Mau 1908, 200 f.; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 175 Abb. 45.

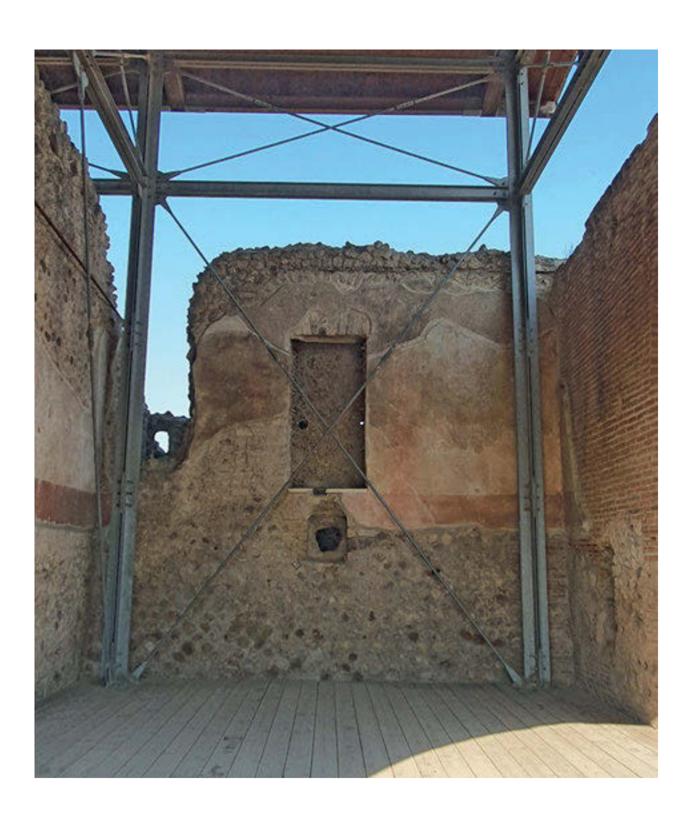


Abb. 243: Stabianer Thermen, Peristylhof, Nymphäum (G)



Abb. 244: Stabianer Thermen, Peristylhof, Nymphäum (G), nilotisches Mosaik

An der Wand wird somit ein dichtes sensualistisches Setting entfaltet, das mit Exotik und Erotik spielt. Derart eingestimmt, die Füße in einem kleinen Becken in der Raummitte benetzend, konnte der Badegast dann in die zentrale Natatio hinabsteigen und wurde nun selbst zum Gegenstand der Inszenierung – lag diese doch im Zentrum der Westseite und war nur von einer niedrigen Brüstungsmauer vom Hof getrennt[1071].

Mit dem Peristylhof der Stabianer Thermen haben wir ein Luxus-Ambiente kennengelernt, das mit seiner Ausstattung auch die prunkvollsten Peristyle privater Häuser übertraf[1072]. Es mag daher nicht nur zum Schwimmen und zur körperlichen Ertüchtigung, sondern auch als Verweilraum genutzt worden sein. Die anderen Thermenhöfe der Stadt fallen deutlich bescheidener aus.

1071 Mau 1908, 201.
1072 Anders Yegül (1992, 64), der die Bedeutung des Hofs für den pompejanischen Bädertyp (den er allerdings an den Stabianer Thermen exemplifiziert) für gering erachtet. Zwar ist ihm sicher Recht zu geben, dass der Ort nicht im griechischen Sinn als Palaestra genutzt wurde, dies bedeutet jedoch nicht, dass er für den römischen Thermenkontext unwichtig gewesen wäre.

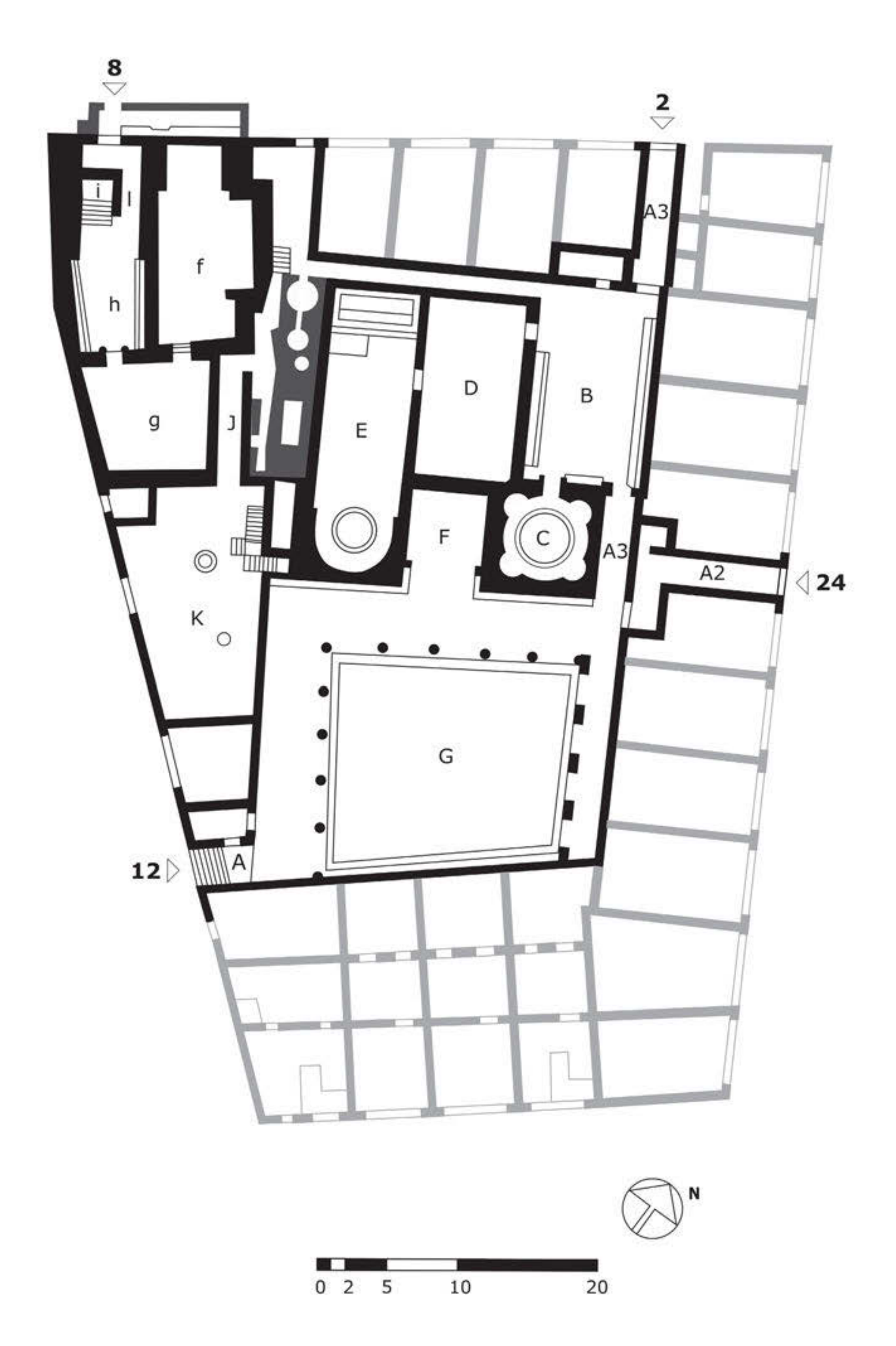


Abb. 245: Forumsthermen, Grundriss der gesamten Insula mit Tabernae

In den Forumsthermen verfügte allein der Männerbadetrakt über einen Hof **([G]; Abb. 245)**[1073]. Sein dreiseitiges, annähernd quadratisches Peristyl (21,8 × 16,38 m)[1074] war über Korridore sowohl von den Straßen im Osten (Via del Foro) und Westen (Vicolo delle Terme) **(Abb. 246)** als auch über das Männer-Apodyterium (B) erreichbar und fungierte somit als zentraler Knotenpunkt der Badeanlage. Seine architektonische Gestaltung und decorative Ausstattung fielen ungleich einfacher als bei den Stabianer Thermen aus. Im Norden und Westen fassten den Hof alte dorische Tuffsäulen ein, auf der Ostseite eine nacherdbebenzeitlich hinzugefügte Kryptoporticus mit Arkaden

1073 Thomas Heide machte mich darauf aufmerksam, dass Hof (K) allein als Servicebereich fungierte.
1074 Maße bei Eschebach 1991, 261.







Abb. 246: Forumsthermen, Hof des Männertrakts

Abb. 247: Forumsthermen, Hof des Männertrakts, Exedra (f)

Abb. 248: Suburbane Thermen, Grundriss

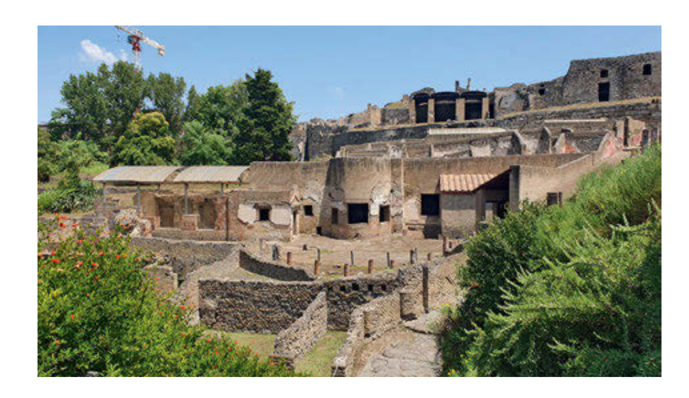


Abb. 249: Suburbane Thermen, Blick auf die Thermenräume und den vorgelagerten Hof



Abb. 250: Suburbane Thermen, Hof-Porticus und Hofpflasterung

über niedrigen Pfeilern[1075]. Nach Mau waren „[...] Säulen und Wände unbemalt: zuunterst rötlicher Ziegelstuck, darüber weißer Bewurf"[1076]. Bänke in der Nordporticus sowie die im Zentrum der Nordseite gelegene Exedra (F) lassen darauf schließen, dass der Hof dennoch als Verweilraum genutzt wurde **(Abb. 247)**. Der Blick fiel aber wohl kaum auf Palaestriten[1077], sondern auf die abgeschrankte, bepflanzte Hoffläche[1078], durch die sich eine Atmosphäre eingestellt haben dürfte, wie sie aus häuslichen Peristylen geläufig war. Auf die Stimulierung von Diskursen durch Bild- und Decor-Elemente verzichtete man.

Die suburbanen Thermen **(Abb. 248)** besaßen keine nach Geschlechtern getrennten Trakte, sodass es sich entweder um ein gemischtes Bad gehandelt hat – und tatsächlich treten Balnea mixta ab der frühen Kaiserzeit auf[1079] –, oder die Geschlechter wurden durch verschiedene Badezeiten getrennt[1080]. Der Peristylhof (C), den man über einen Treppenzugang von der höher gelegenen Straße erreicht, besitzt einen unregelmäßigen Zuschnitt und ist allein auf der Südseite sowie im Südwesten von Säulen flankiert **(Abb. 249–250)**[1081]. Er ist mit relativ großen, unregelmäßig versetzten Tuffplatten gepflastert, eine Nutzung als Palaestra ist daher wenig wahrscheinlich. Auf der Ostseite bestimmen die geschlossenen Raumformen der Thermenräume die Hoffassade **(Abb. 251)**: das Tepidarium (5) mit seinem hochrechteckigen Fenster, das Caldarium (4) mit seiner halbrunden Apsis, in die drei annähernd quadratische Fenster eingesetzt sind, sowie der nach 62 n. Chr. angelegte Baukomplex, der den Vorraum (1), die beheizbare Natatio (2) und den Nebenraum (3) umfasst. Diese Raumeinheiten sind in der Außenansicht als Baukörper kenntlich und durch ihren Decor voneinander abgesetzt. An der Außenwand des Tepidariums besetzen große, mit Stuckrahmen versehene Rechteckpaneele die Mittelzone, darüber schließt ein polychromes Schachbrettmuster an. Die Apsis des Caldariums (4) ist mit einem dem ersten Stil verwandten Opus quadratum in Stuck versehen. Mit Opus quadratum und Schachbrettmuster werden Decor-Formen gewählt, wie sie auch an Straßenfassaden und in privaten Peristylhöfen auftreten und dort einen Außenraum anzeigen. Durch ein rotes Giebelfeld mit Victorien-Darstellung besonders herausgehoben sind Eingangs- und Langseite des nachträglichen Annex-Raums (1)[1082]. Das einzig ikonographisch dichte Element verweist im (athletisch geprägten) Thermenkontext auf Sieghaftigkeit.

1075 Mau 1908, 207; Ostporticus nacherdbebenzeitlich datiert bereits bei Maiuri (1942, 73); vgl. Eschebach 1991, 261.
1076 Mau 1908, 207.
1077 Anders Hakanen (2020, 45), der davon ausgeht, man habe hier mit Gewichten trainiert.
1078 Zum Gartencharakter, s. Eschebach 1982a, 315 f.; 1991, 273. 278; zur Bepflanzung Jashemski 1993, 183; Hakanen (2020, 45) nimmt dennoch an, dass hier trainiert worden sei.
1079 Meusel 1960, 159.
1080 Eine allgemeine Diskussion der Badepraxis bei Fagan 2002, bes. 26–29.
1081 Zum Folgenden, s. Jacobelli 1995a; 1999, 225.
1082 Ghetti 2001, 277 Taf. 57, 2.



Abb. 251: Suburbane Thermen, Hofseite der Thermenräume

Besucherinnen und Besucher werden in dem Hof auf das bevorstehende Thermenerlebnis eingestimmt. Die Porticus und die Bank, die vor die Außenwand des Tepidariums (5) gesetzt ist, zeugen davon, dass man diesen Bereich für einen längeren Aufenthalt geschätzt hat. Geräusche und Klänge mögen einen ‚Vorgeschmack' auf das Kommende geboten haben, und auch die Volumina der Baukörper kündeten von der Badesequenz im Inneren. Das einfache, geschlossene Design ließ aber noch nichts von dem Prunk erahnen, der im Inneren entfaltet wurde.

Für die Thermenperistyle zeigt sich, dass durch Architektur und Ausstattung ganz unterschiedlich gestaltete Räume entstehen konnten. Im Fall der Stabianer Thermen nahm der Peristylhof die Gestalt eines Multifunktionsraums mit Bade- und Sportmöglichkeiten an. Seine prunkvolle Ausstattung verlieh ihm eine hohe Verweilqualität. Das Männer-Peristyl der Forumsthermen und der Hof der suburbanen Thermen fielen deutlich kleiner aus – eine Natatio fehlte ebenso wie ein Freiraum für sportliche Ertüchtigung. Beide Bereiche wurden zudem deutlich einfacher ausgestattet. Zum Verweilen wurden die Höfe dennoch genutzt. Ein und derselbe Funktionsbereich konnte folglich mit besonderem Prunk belegt sein, aber auch ausgesprochen einfach ausfallen, mit zusätzlichen Funktionen angereichert, aber auch funktional beschränkt sein, als Diskursraum mit vielfältigen thematischen Anreizen inszeniert, aber auch in seiner Gestaltung ganz zurückgenommen sein. Mit dem jeweils unterschiedlich gestalteten Ambiente müssen sich die Nutzungsdichte, die Aktivitäten, die Inhalte der Unterhaltungen, der Habitus der Akteure, vielleicht auch ihr sozialer Status unterschieden haben.

Apodyteria als transitorische Orte

Das Apodyterium machte den Auftakt der Raumsequenz und war als transitorischer Ort erlebbar. Hier legte man die Kleider ab, die als verlässlicher Indikator für die soziale Rolle fungieren, und wurde für die anderen Badegäste nackt sichtbar. Der Körper des Gegenübers wurde mit seinen spe-

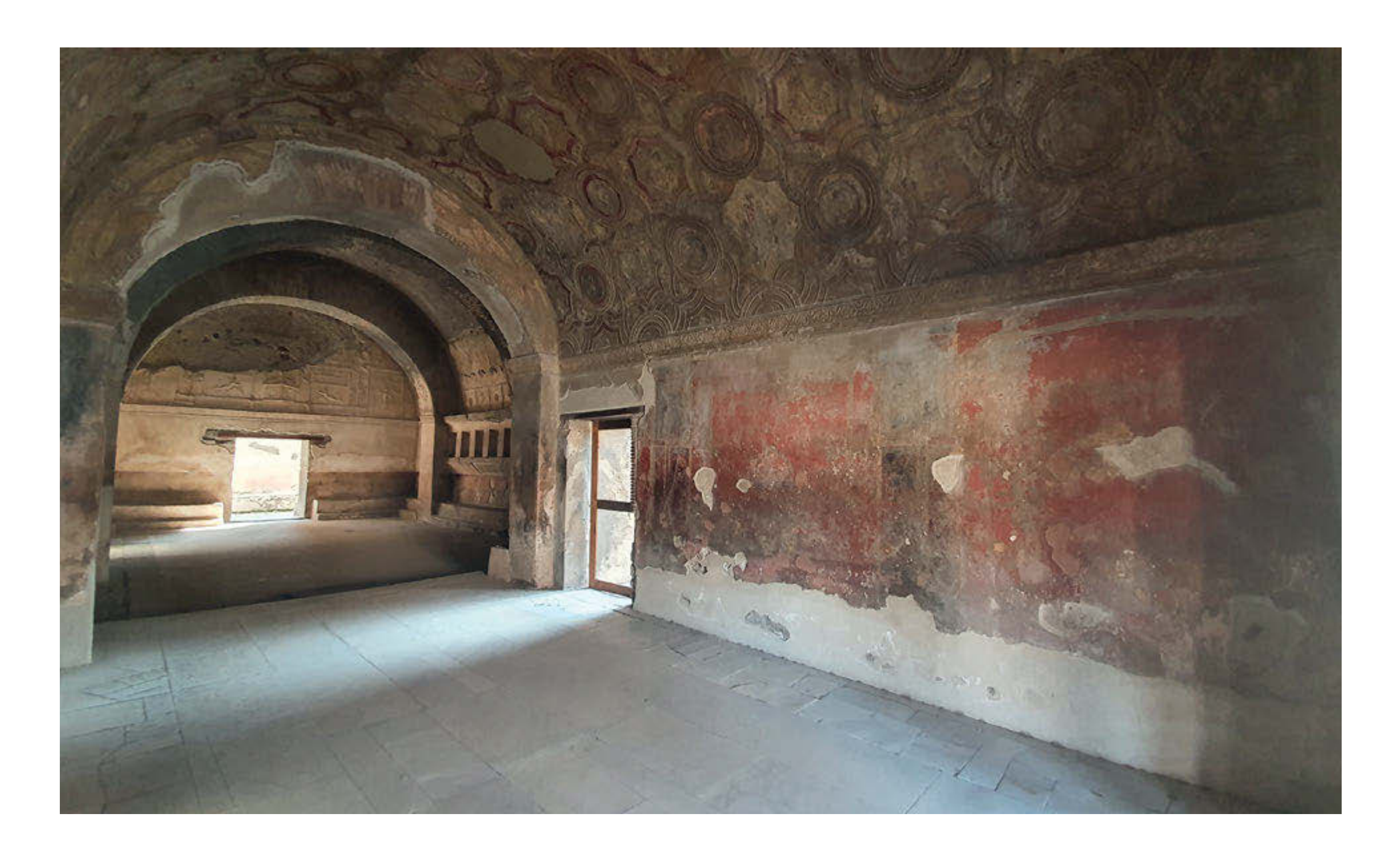


Abb. 252: Stabianer Thermen, Männertrakt, Vorraum (I) und Apodyterium (II)

zifischen physischen Qualitäten (und Defiziten) erlebbar[1083], auch wenn es im Auge des Betrachters gelegen hat, auf erotische Reize zu reagieren oder sich dezent zurückzunehmen[1084]. Zumindest boten die Bäder das Potential für eine erotisch aufgeladene Atmosphäre[1085].

Mit dem Apodyterium im Frauentrakt der Stabianer Thermen haben wir einen bildlosen Raum kennengelernt, dessen Wirkung durch die rot-weiße Farbigkeit und die parataktische Reihung der Umkleidekästen bestimmt wurde. Um einiges aufwendiger fiel das Männer-Apodyterium der Stabianer Thermen aus. Vom Peristylhof trat man zunächst in einen überwölbten Eingangsbereich (I) (4,05/4,15 × 6,47 m)[1086], der als monumentales Vestibül des Apodyteriums (II) sowie des Frigidariums (IV) fungierte (Abb. 223)[1087]. Vestibül (I) und Apodyterium (II) waren durch einen hohen Bogendurchgang miteinander verbunden[1088]. Das Apodyterium fiel allerdings deutlich breiter aus – es weitete sich nach Süden, wodurch ein asymmetrisches Layout entstand **(Abb. 252)**. Das Vestibül erhielt sein Licht über den Türdurchgang sowie das über der Tür angebrachte Rundfenster mit grünlichem Glas, das den Raum in entsprechendes Licht getaucht hat[1089]. Das Apodyterium wurde

1083 Was Hakanen (2020, 46) über das Männer-Tepidarium der Forumsthermen schreibt, trifft in besonderer Weise auf Apodyteria zu: „Men admire, compare, and lustfully ogle other men's genitals and occassionally women's as well"; vgl. dazu Clem. Al. paed. 3, 5; Mart. 1, 23; 1, 96; 3, 72; 3, 87; 9, 33; 11, 63; 11, 75; Petron. 92; s. weiterhin Toner 1995, 58–60; Fagan 2002, 34–36.

1084 Toner 1995, 56 f.; Barton (2002, 217) mit Hinweis auf Cass. Dio (58, 2, 4). Dieser überliefert, dass Livia auf den Anblick nackter Männer reagiert habe, indem sie darauf hinwies, dass eine Frau mit Selbstkontrolle diese wie Statuen wahrnehme.

1085 Gerade dies ist in der Antike denn auch häufig kritisch diskutiert worden, s. Toner 1995, 55–58. Zur ‚sexuell aufgeladenen' Stimmung in römischen Bädern, s. Beard 2008, 247; Fagan 2011, 366.

1086 Maße bei Eschebach 1979, 8.

1087 Mielsch (1975, 59 Anm. 244) mit dem Hinweis, dass entgegen Maiuris Annahme das Tepidarium schon vor 79 n. Chr. wiederhergestellt gewesen sein muss, da der Stuck erst nach 62 n. Chr. entstanden sein kann.

1088 Eschebach 1979, 9.

1089 Eschebach 1979, 8; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 181 Abb. 57; 183 Abb. 60.



Abb. 253: Stabianer Thermen, Männertrakt, Vorraum (I), Rekonstruktion Deckenstuck (Gebrüder Niccolini, 1854)

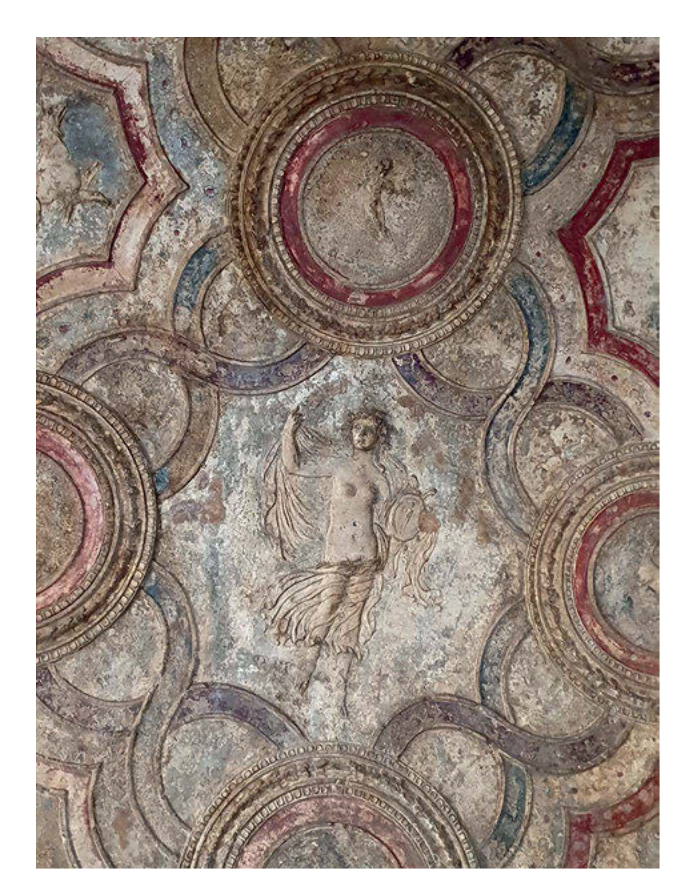


Abb. 254: Stabianer Thermen, Männertrakt, Vorraum (I), Detail: Hore mit Tympanon



Abb. 255: Stabianer Thermen, Männertrakt, Vorraum (I), Detail: Eros

ursprünglich durch mehrere Rundfenster im Scheitel der Tonne sowie in der Westlünette des Eingangsbogens erhellt[1090]. Beide Bereiche waren somit relativ hell.

Die Ausstattung gliedert die beiden Raumteile und verbindet sie zugleich[1091]. Beide besitzen ein Marmorplattenpflaster[1092], das im Apodyterium von Lavaplatten eingefasst ist[1093]. Die Wände tragen einen bemalten Feinputz, den oberen Wandabschluss bildet ein umlaufendes Gesims mit Lotus-Palmetten-Fries[1094]. Beide Räume sind jeweils von einer Tonne mit reichem, stuckiertem Netz-Decor überwölbt. Die Räume besitzen somit eine vergleichbare formale Gliederung, Wand- und Decken-Decor stellen aber eine visuelle Differenzierung her.

Der Eintretende dürfte zunächst von dem schieren Ausstattungsreichtum des Vorraums (I) eingenommen worden sein. An den Wänden gibt sich der Vorraum als Übergangszone zu erkennen, greift er doch den Decor der Portiken auf. Auf einen schwarzen Sockel folgen in der Mittelzone rote Paneele, die von Architekturdurchblicken gerahmt sind, die weißgrundige Oberzone erhält durch ihren Architektur-Decor eine luftige Gestalt[1095]. Dem Eintretenden wird vor allem der reiche Netz-Decor des Gewölbes ins Auge gefallen sein **(Abb. 253–255)**. Blaugrundige Tondi und Achtecke

1090 Vor Ort sieht man stattdessen zwei Rundfenster in der Lünette der Westwand, bei denen es sich allerdings um eine falsche Rekonstruktion handle, vgl. Eschebach 1979, 9; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 188 Abb. 73.

1091 So auch Mielsch 1975, 79.

1092 Zum Paviment: Olevano 2005, 138.

1093 Eschebach 1979, 8 f.; zum Apodyterium auch Mau 1908, 195.

1094 Zum Folgenden Mielsch 1979, 76.

1095 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 181 f. Abb. 58; de Vos – de Vos 1979, 81.

mit konkav geschwungenen Linien sind durch rote und blaue Flechtbänder verbunden, die ihrerseits mit Blattmustern bemalt sind. Die kleinen Achteckfelder eröffnen mit der Darstellung von Seeungeheuern, Rehen, Meerpanthern, Meerlöwen und Schwänen eine naturhafte, vornehmlich marine Welt, welche durch die Anwesenheit von Eroten Leichtigkeit gewinnt. In den Rundmedaillons treten weitere Eroten (Abb. 255) und Tierbilder hinzu. Die Bildmotive spannen ein Panorama von Reichtum, Üppigkeit und Leichtigkeit auf, das durch die Präsentationsform gestützt wird. Die hohe Bilddichte entfaltet zusammen mit den reich ornamentierten Rahmungen auch optisch einen großen Reichtum, der zum Staunen, Innehalten und vergleichenden Sehen einlädt. In den größeren Feldern, die aus diesem Netz hervortreten, werden attraktive Körper inszeniert. In den vier Achteckfeldern, welche die Gewölbeecken besetzen, sind es weibliche Figuren, deren flatternde Gewänder ihre Körper mehr enthüllen als verhüllen (Abb. 254). Ihre Attribute – Fruchtkörbe, Füllhorn und Tympanon – geben sie als Horen zu erkennen, die an die Zeitlichkeit erinnern[1096], aber mit ihren Attributen auch Lebensfülle und -genuss verkörpern[1097]. Die vier versetzt dazu platzierten Achteckfelder gleicher Größe tragen gemalte Bilder attraktiver Jünglingsfiguren. Eine geflügelte, unbekleidete Figur meint vielleicht Eros, zwei weitere Jünglinge tragen einen Mantel über der Schulter. Die Andeutung eines mythischen Horizonts entrückt die ohnehin entfernt, an der Decke, präsentierten Figuren der Lebenswelt noch einmal mehr. Dabei treten die Geschlechter in keine Form der Interaktion ein – die fliegend-flatternden Gestalten inszenieren ihren Körper jeweils vor dem an die Decke blickenden Betrachter. In diesem Spiel mit Nähe und Distanz gewinnen sie – eingebunden in den heiteren Kosmos von Eroten und Meerestieren – das Potential, die Betrachter erotisch zu stimulieren.

Wandte sich der Eintretende noch einmal zum Eingang zurück, so erkannte er in der Westlünette des Vorraums – im Gegenlicht aber wohl nur schwer wahrnehmbar – eine filigrane Architektur, die ein Bildfeld mit einer Nereide auf einem Seeungeheuer einfasst; in den Seitenfeldern halten schwebende Eroten Girlanden (vgl. Abb. 253)[1098]. Im Lünettenbild gewinnt die Inszenierung eines heiteren, erotisch aufgeladenen Wasserambiente eine nochmals andere Gestalt.

Das Apodyterium (II) wirkt nicht nur höher, weil sein Gewölbe höher angelegt ist, sondern weil man zudem vom Vorraum eine Stufe hinuntergeht. Der Eingangsbogen sowie zwei tragende Gurtbögen stellen eine Gliederung in zwei größere und ein kleineres östliches Segment her, die von der Raummöblierung partiell aufgegriffen wird. Im östlichen Abschnitt der Nordseite, im Osten, auf der gesamten Südseite sowie im südlichen Abschnitt der Westseite verläuft vor der Wand eine mit Opus signinum verputzte Bank um **(Abb. 256)**[1099], an die ein rot verputzter Wandabschnitt anschließt. Auf Kopfhöhe (H: 1,72 m) sind im westlichen und östlichen Segment der Nordseite, an der Ostseite sowie im zentralen und westlichen Segment der Südseite schmucklose, weiß verstuckte Tuff-Nischen vor die Wand gesetzt[1100]. Wie im Vorraum ist der Boden weiß, die Hauptzone der Wand in Rot und Weiß gehalten, auf Bildelemente wird verzichtet. Dadurch rückt die Funktionalität von Bänken und Ablagefächern in den Vordergrund. Besonders prunkvoll fällt der Stuck der Gewölbetonne und der Lünetten aus, wobei der Decor die Gliederung, welche die Gurtbögen vorgeben, unterstreicht.

Das westliche Tonnensegment weist ein Muster aus Achtecken und Hakenkreuz-Mäandern auf, wobei die Achtecke als Bildfeldrahmung fungieren und alternierend Tropaia und schwebende

1096 Zu den Horen im römischen Kontext, s. LIMC V (1990) 510 f. s. v. Horae (L. Abad Casal).
1097 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 183 f. Abb. 61. 63–65; 187 Abb. 71; zur Darstellung von Seeungeheuern in den kleinen Achteckfeldern: 185 Abb. 68; 187 Abb. 72.
1098 Minervini 1855, 19 f.; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 183 Abb. 60; zum Folgenden Mielsch 1975, 61 f.; 1979, 76; vgl. Mielsch 1975a, 132 Abb. 113.
1099 Zum Folgenden Eschebach 1979, 9; Mielsch 1979, 76 f.; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 189 Abb. 74. 75; 192 Abb. 80.
1100 Zur Farbigkeit Mau 1908, 195.



Abb. 256: Stabianer Thermen, Männer-Apodyterium (II), Südseite

Figuren (Satyrn, Mänaden, Horen, Eroten) zeigen **(Abb. 257)**. Hier verbindet sich ein militärisches Element mit den ‚leichten', schwebenden Figuren aus dem Umkreis von Bacchus und Venus. Im mittleren Segment entfaltet sich über einer einzelnen Reihe von Quadraten, die Rosetten und Eroten tragen, ein homogenes Raster aus großen Sechsecken, die von Rosetten besetzt sind **(Abb. 258)**. Im zentralen Teil des Raums ist die Bilddichte zugunsten eines übersichtlichen Designs zurückgenommen, das ganz auf die ornamentale Wirkung der Rosetten setzt. Das östliche Segment fällt wiederum kleinteiliger aus und weist ein Muster aus Achtecken und Quadraten mit Rosetten und Vögeln in den Feldern auf **(Abb. 259)**[1101]. Der parataktische Rhythmus, den die Gurtbögen vorgeben, wird durch den Decor offensichtlich mit einer Hierarchisierung versehen: Die Raummitte wird durch ein besonders großzügiges Design betont und von kleinteiliger konzipierten Deckensegmenten gerahmt. Auch wenn nur ein Ausschnitt der Decken erhalten ist, so scheint das westliche Segment, am Eingang, semantisch besonders dicht auszufallen.

Das ästhetisch-semantische Panorama wird ergänzt und erweitert durch die Lünettendarstellungen. Der Stuck der Ostlünette, die in der Blickachse des Eintretenden liegt, nimmt auf die Raumachse Bezug. Im Zentrum trägt ein großer Dreifuß eine archaistische Apollo-Figur **(Abb. 260)**. In den seitlich flankierenden Aediculae verstärken Eroten, die auf Delphinen reiten, die Symmetriewirkung, indem sie auf den Dreifuß ausgerichtet sind. In den äußeren Baukörpern präsentieren sich Hermaphroditen in elegant-statuenhafter Haltung auf Sockeln. Mit Apoll tritt hier nicht nur ein weiterer Protagonist hinzu, in seiner archaistischen Gestalt reichert er das Ambiente auch mit einem altertümlichen Stil an. Nicht zuletzt eröffnet die Lünetten-Komposition ein attraktives Spiel mit Räumlichkeit und Medialität, changieren die Figuren doch zwischen Statuen und lebendigen Akteuren. Auch die Westlünette, die durch den Bogenübergang zum Vorraum asymmetrisch durchschnitten wird, füllt eine Architekturdarstellung[1102]. Mit Eros, einem tanzenden Silen und einem Satyr mit Trinkhorn sind vergleichbare Protagonisten zugegen. In den Lünetten wird folglich ein großer Bogen gespannt, der das archaistisch-statische Körperkonzept Apollos ebenso einschließt wie die Eleganz der Hermaphroditen, das Apollinische, Dionysische und Aphrodisische spielerisch aufeinander bezieht, Strenge und Leichtigkeit, Symmetrie und Asymmetrie miteinander verbindet.

Bei aller Vielschichtigkeit setzt der Decor in Vorraum und Apodyterium leicht unterschiedliche Akzente. Der Bildschmuck im Vorraum (I) verweist auf eine erotisierte, marine Welt, aus der attraktive Frauen- und Jünglingsgestalten ‚hervortreten'. Im Apodyterium (II) verbinden sich virile Elemente (Tropaia, Schilde) mit Eroten, Satyrn, Silenen und Mänaden, in denen die Welt des Bacchus

1101 Mielsch (1979, 77) mit Hinweis auf die Nähe dieses letztgenannten Musters zur Decke des Tepidariums in den Forumsthermen.
1102 Zum Folgenden Mielsch 1979, 77.

Abb. 257: Stabianer Thermen, Männer-Apodyterium, westliches Deckensegment

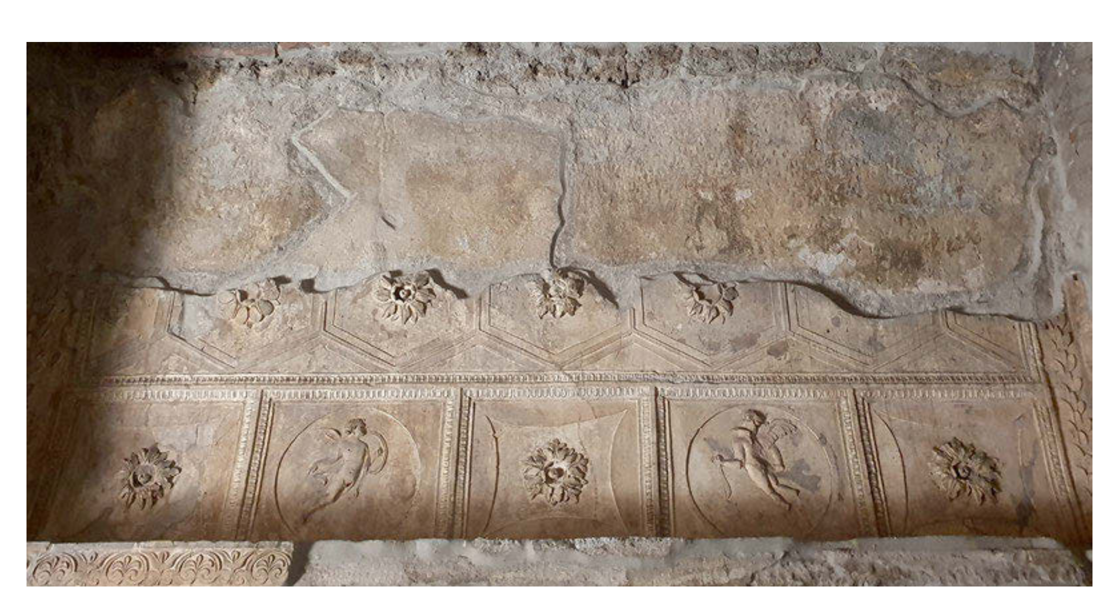


Abb. 258: Stabianer Thermen, Männer-Apodyterium, zentrales Deckensegment



Abb. 259: Stabianer Thermen, Männer-Apodyterium, östliches Deckensegment



Abb. 260: Stabianer Thermen, Männer-Apodyterium, Ostlünette



Abb. 261: Forumsthermen, Männer-Apodyterium



Abb. 262: Forumsthermen, Männer-Apodyterium, Stuckfries, Detail

und der Venus präsent wird. Auch Apollo fehlt nicht. Vor allem erzeugt die strenge Symmetrie der Lünettenbilder zusammen mit den Rosetten, die in kunstvoll-künstlichem Rahmen umhegt präsentiert werden, einen würdevollen Rahmen für die Badenden. Auch wenn bis hierher nicht alle ikonographischen Details zur Sprache kamen, so ist doch deutlich, dass sich die Ästhetik beider Raumteile schnell erfassen lässt, während sich die semantische Komplexität nur additiv erschließt, indem man Bildfeld für Bildfeld entdeckt[1103]. Der Kontrast zum weitgehend bildlosen Apodyterium der Frauen könnte größer nicht sein.

In den Forumsthermen führte der Hauptzugang des Männertrakts von der Via delle Terme über tiefe Fauces direkt in das tonnenüberwölbte Apodyterium (B) (11,5 × 6,8 m) **(Abb.** 245. **261)**[1104]. Sein Licht erhält es über ein ursprünglich verglastes Fenster in der Südlünette, mit dem ein zweites in der Nordlünette korrespondiert haben mag[1105]. Das weiße Bodenmosaik ist im Unterschied zum marmornen Plattenpaviment der Stabianer Thermen kleinteiliger, besitzt eine andere Haptik und dürfte stärker an häusliche Innenräume erinnert haben. Das Mobiliar ist dem Apodyterium der Stabianer Thermen vergleichbar. An den hier gelb gefassten Wänden laufen gemauerte Bänke mit

1103 Nilotische Bilder: Minervini 1856, 33 f.; de Vos – de Vos 1979, 86–88.
1104 Zum Folgenden Mau 1908, 207; Mielsch 1975, 136 (mit Maßen); 1979, 79 f.; Eschebach 1991, 262 f.; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 154.
1105 Eschebach 1991, 262.

einer Fußbank um, darüber waren Holzregale zum Unterbringen der Kleider angebracht[1106]. Auffällig ist das Kehlgesims, das die Wand abschließt. Hier haben wir es mit einer stärker symbolhaften Bildsprache zu tun. Greifen vor Delphinen, die nur im Relief angegebene Lyren tragen, alternieren mit Kantharoi auf Voluten **(Abb. 262)**. Über verschiedene Dingwelten werden ein mariner Kontext sowie die Welt von Apollo und Bacchus aufeinander bezogen. In den Lünetten wird das thematische Panorama aufgegriffen und weiter verdichtet. Sie zeigen zwei große Tritonen, die jeweils einen Krater schultern und von Delphinen und Eroten umgeben sind. Die Wasserthematik findet nicht zuletzt in einer Maske des Oceanus Ausdruck, die in der Fensterlaibung dargestellt ist[1107]. Die Gestaltung der Tonne, beschrieben und gezeichnet von William Gell[1108], fällt demgegenüber enorm reduziert aus: Große weiße Felder sind rot eingefasst. Diese gemalten Kassetten schaffen eine klare, übersichtliche Struktur, verleihen dem Raum aber gerade im Kontrast zu den prunkvollen Nachbarräumen einen bescheidenen Charakter.

In den suburbanen Thermen fällt das Apodyterium relativ klein aus (7,6 × 3,6 m) **(Abb.** 248. **263)**[1109]. Der schmale, mit einer Tonne überwölbte Raum (7) besitzt in seinem Westteil gleich drei Türen: den Zugang vom Vorraum auf der Westseite, den Durchgang zum Frigidarium (6) auf der Nordseite sowie auf der gegenüberliegenden Südseite eine Tür, welche die vielleicht für Prostitution genutzten Räume im Obergeschoss erschlossen hat[1110]. An den geschlossenen Wandflächen im östlichen Teil des Raums waren die hölzernen Ablagefächer für die Kleider der Besucherinnen und Besucher angebracht[1111]. Der Decor greift die funktionale Zweiteilung des Raums auf und stellt eine Gliederung in Eingangs- bzw. Verteilerbereich und Hauptraum her, wie wir sie größer und prunkvoller auch im Männer-Apodyterium der Stabianer Thermen angetroffen haben[1112]. Der Eingangsbereich bleibt weitgehend schmucklos. Die Sockel- und Mittelzone ist monochrom schwarz, einfache Paneele füllen die Wandzone. In der weißgrundigen Oberzone bevölkern geflügelte Greifen, Vögel, Masken und Girlanden einfache Architekturen. Den Übergang zum Umkleidebereich markiert ein schwarzer Pilaster mit Kandelaber[1113]. Der hintere Raumteil wirkt mit seinem schwarzen Sockel und der gelben Mittelzone freundlich. Letztere fällt bescheiden aus, waren doch vor der Wand Regale aufgestellt. Der Decor der Oberzone ist indes extravagant **(Abb. 264)**. Vor weißem Grund ist ein tiefes Regal dargestellt, in das 16 in Schrägsicht von oben gezeigte, nummerierte ‚Boxen' eingestellt sind. Die Raumausstattung mit Holzregalen und Ablagefächern ist malerisch verdoppelt. Oberhalb von jeder Box sind (später durch Übermalung unkenntlich gemacht)[1114] kleine Sex-Vignetten angebracht. Es sind die einzigen komplexeren Darstellungen des Raums, doch im Schummerlicht dürften sie erst auf den zweiten Blick, bei genauerem Hinsehen, wahrgenommen worden sein[1115]. All jene, die die Thermen regelmäßig aufsuchten, waren mit den Bildern natürlich vertraut. Da die

1106 Erhalten sind Holznägel, s. La Rocca et al. 1990, 177; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 156 Abb. 2; dort auch zum im Folgenden beschrieben figürlichen Decor: 157 Abb. 3. 5–6.
1107 Bei Mielsch (1975, 51; 1979, 79 f.) aufgrund von Stilvergleichen in die beginnenden 70er Jahre datiert.
1108 Gell 1832a, 95 f. mit Abb. auf S. 101; vgl. Eschebach 1991, 262 Abb. 15.
1109 Jacobelli 1995, 23 f.
1110 Zur Bordellnutzung: Guzzo – Scarano Ussani 2000, 23; McGinn 2002, 35. 41 Kat. 32; zwischenzeitlich war die Treppe mit einem Gitter verschlossen, in der letzten Phase waren die Stockwerke aber wohl wieder miteinander verbunden; vgl. Soricelli 1995, 116; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 17. Eine weitere, ursprüngliche Tür im Nordosten wurde später vermauert und in einen Schrank umgestaltet, vgl. Jacobelli 1995, 23 f.
1111 Davon zeugen Löcher in der Ostwand sowie Standspuren im Paviment, vgl. Jacobelli 1995, 23 f. mit Abb. 13. 14; 1999, 225 mit Abb. 5.
1112 Jacobelli 1995, 24; 1995a, 156–158.
1113 Jacobelli 1995a, 157.
1114 Dies muss bereits wenige Jahre nach der Anbringung der Malereien, vermutlich unmittelbar vor dem Vulkanausbruch, geschehen sein. Dass hinter der Maßnahme die Prüderie eines neuen Besitzers gestanden habe, bleibt Spekulation (so etwa Clarke 2001, 216; 2002, 154). Er beobachtet allerdings zu Recht, dass sich die Übermalung nur auf die ‚problematische' Oberzone, nicht auf die anderen Wandabschnitte bezieht.
1115 Clarke 2002, 155.

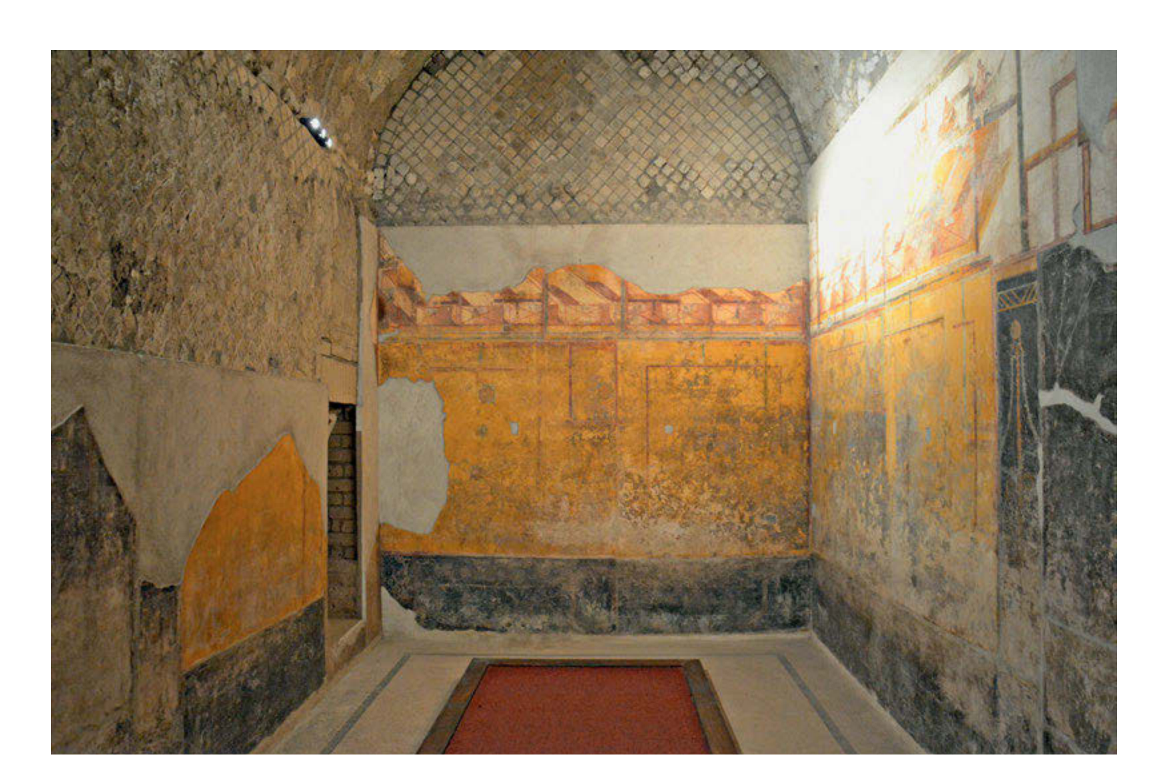


Abb. 263: Suburbane Thermen, Apodyterium



Abb. 264: Suburbane Thermen, Apodyterium, Oberzone des rückwärtigen Raumteils, mit Sexszenen

Boxen mit lateinischen Nummern versehen sind, mögen sie zusammen mit den zugehörigen Sex-Bildern das Wiederauffinden des eigenen Schrankes erleichtert haben[1116]. Allen Sex-Darstellungen gemein ist die Fokussierung auf die Performanz attraktiver nackter Körper im Moment sexueller Interaktion. Im Unterschied zu den Sexszenen im Bordell (Kap. II 6.5) nehmen sich die Akteurskonstellationen ausgesprochen vielfältig aus[1117]. Gezeigt werden heterosexuelle, schwule, lesbische[1118]

1116 So Jacobelli 1995, 99; 1995a, 158 f.; 2009, 6; ihr folgend Clarke 2001, 216; 2002, 153 f.
1117 Die Szenen sind bereits mehrfach eingehend beschrieben worden, s. Jacobelli 1995, 32–60; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 17–25; Clarke 2002; zur Einordnung in die ikonographische Tradition Guzzo 2012, 85.
1118 Szene 5 ist schlecht erhalten; Jacobelli (1995, 47) sieht hier ein heterosexuelles Paar, Clarke (2002, 166–169) hingegen ein lesbisches Paar.

sowie bisexuelle Konstellationen. Entsprechend vielfältig sind die vorgeführten Praktiken, können doch der Moment vaginaler oder analer Penetration im Zentrum stehen, aber auch Fellatio und Cunnilingus zur Darstellung kommen. Meist ist ein Paar zugange, auf einem der Bilder sind drei, auf einem weiteren vier Akteure involviert, die Bildsequenz schließt mit einem einzelnen Mann mit übergroßen Genitalien ab. Weil die Darstellungen unkonventionelle Handlungen zeigen, darf man m. E. ein breites Rezeptionsspektrum voraussetzen, das von Erregung[1119] und Faszination bis hin zu Distanzierung, Ekel und vielleicht auch Gelächter reichte[1120]. Wenn sich hier die Geschlechter tatsächlich nackt begegnet sein sollten[1121], so mögen die Bilder Anlass zu anzüglichen Gedanken und ggf. auch Gesprächen gegeben haben[1122]. Doch selbst wenn der Raum nicht gleichzeitig von Frauen und Männern genutzt wurde, hätte das Wissen darum, dass zu anderen Zeiten auch das jeweils andere Geschlecht anwesend war, die Phantasie zusätzlich stimuliert. Sollte sich im Obergeschoss ein Bordell befunden haben, so hätte man sich in der Betrachtung der Bilder auf das Kommende einstimmen können.

Die betrachteten Apodyteria stellten innerhalb der Thermenkomplexe regelrechte Knotenpunkte dar, die aber jeweils unterschiedlich in die Raumstruktur eingebunden waren. Sie mochten über den Hof zugänglich gewesen sein und einen eigenen Vorraum besessen haben (Männer-Apodyterium Stabianer Thermen, suburbane Thermen), aber auch direkt über Korridore von der Straße her zugänglich gewesen sein (Männer-Apodyterium Forumsthermen, Frauen-Apodyterium Stabianer Thermen). In den Forumsthermen und Stabianer Thermen gelangte man vom Apodyterium in das Frigidarium wie auch in das Tepidarium, in den suburbanen Thermen erschloss das Apodyterium die vielleicht für Prostitution genutzten Räume im Obergeschoss. Die beiden Frauen-Apodyteria waren Multifunktionsräume, indem sie auch das Kaltwasserbecken beherbergten.

Aus der jeweils unterschiedlichen architektonischen Einbindung ergaben sich verschiedenartige Nutzungskonzepte, Erwartungshaltungen und atmosphärische Aufladungen. Diese verdichteten sich durch die Ausstattung. Meist verfügten die Räume über Bänke aus Stein und steinerne Ablagefächer, die beim Bau vorgesehen und fest in der Wand verankert werden mussten, in den suburbanen Thermen war beides aus Holz. Diese Installationen verliehen den Umkleideräumen einen pragmatisch-funktionalen Charakter, der jedoch durch die jeweiligen Decor-Formen ganz unterschiedlich ‚gerahmt' wurde. Während die Frauen-Apodyteria bildlos und nachgerade nüchtern blieben, wurde im Männer-Apodyterium der Stabianer Thermen in den Lünetten und an der Decke ein besonders prunkvoller, differenzierter Decor entfaltet, während man sich in den Forumsthermen auf eine figürliche Gestaltung von Stuckfries und Lünetten beschränkte. Thematisch umspielte der Decor in beiden Männer-Apodyteria die Wasserthematik und flocht dabei aphrodisische und dionysische Akteure und Objektwelten ein. Mit den Militaria trat in den Stabianer Thermen ein viril-militärischer Aspekt hinzu. In der einzigen Anlage, für die man eine gemischtgeschlechtliche Nutzung voraussetzen muss – den suburbanen Thermen –, setzte man im Apodyterium auf die Thematisierung der Interaktion zwischen den Geschlechtern in Gestalt dezidierter Sexszenen. Die Badenden wurden in den Apodyteria offensichtlich in ganz unterschiedlicher Weise auf das Kommende eingestellt.

1119 Eine ausführliche Quellendiskussion zur sexuellen Stimulierung durch Bilder bei McGinn 2004, 119–133.
1120 Anders Clarke (2001, 216–240; 2002), der annimmt, die Darstellungen seien aus einer distanzierten Haltung betrachtet worden und hätten zum Lachen und Kichern über die dargestellten Akteure angeregt. Er sucht diese Betrachterhaltung aus römischen Moralvorstellungen abzuleiten. Die Bilder böten – jedes für sich genommen – eine Inversion der ‚sexual etiquette' (Clarke 2002, 166). Dass Gesetzestexte und Normvorstellungen aber kaum geeignet sind, sexuelle Lust und Bedürfnisse adäquat zu beschreiben, dokumentieren die Graffiti Pompejis hinreichend.
1121 Sollte der Badebetrieb nicht unterschiedliche Zeiten für Frauen und Männer vorgesehen haben; mit dieser Annahme Clarke 2002, 177.
1122 So auch Whitmore 2013, 59 f.; Jacobelli (2005, 170) will die erotischen Malereien – vielleicht zu ‚sportlich' gedacht – in Analogie zu den Gladiatoren-Darstellungen als „combattimenti erotici" verstehen.



Abb. 265: Stabianer Thermen, Männer-Frigidarium

Frigidaria: Der Beginn des Badeparcours

In den Stabianer Thermen (Abb. 223) war im Männertrakt wie auch im Frauentrakt zunächst kein Frigidarium vorgesehen, sodass man im Apodyterium des Frauentraktes nachträglich ein Kaltwasserbecken eingebaut hat und das Laconicum (IV) des Männertrakts in ein Frigidarium verwandelte[1123]. Noch einmal später kam, räumlich getrennt, im Hofbereich, die bereits betrachtete Natatio hinzu. Ganz ähnlich war der Prozess in den Forumsthermen (Abb. 245), wo Laconicum (C) des Männertrakts zum Frigidarium wurde[1124] und das Apodyterium der Frauen nachträglich ein Becken erhielt. Allein in den Männerbadetrakten wurde für das kalte Bad folglich ein eigener Raum vorgesehen. Die später entstandenen suburbanen Thermen (Abb. 248) verfügten von Beginn an über ein eigenständiges Frigidarium[1125], an das nachträglich eine Natatio mit Nymphäum angeschlossen wurde. Durch diese spezifische Baugeschichte besaßen die Frigidaria Pompejis einen jeweils ganz eigenen Charakter.

In den Stabianer Thermen handelt es sich bei dem umgebauten Männer-Frigidarium um einen runden, überkuppelten Raum (IV) mit einem Durchmesser von 6,52 m[1126]. Er wird gänzlich von einem kreisrunden Becken ausgefüllt, zu dem hohe Stufen hinabführen **(Abb. 265)**. Der Beckenboden besteht aus Opus signinum, der untere und obere Beckenumgang war mit weißen Marmorplatten verkleidet und auch die Nischen besaßen eine Marmorplinthe. Wände und Kuppel nehmen in ihrer Bemalung auf das Erlebnisambiente Bezug. Auf Höhe der obersten Stufe öffnen sich vier apsidenförmige Nischen[1127] auf den gedachten Ecken eines quadratischen Grundrisses. In den

1123 Eschebach 1979, 58–60.
1124 Eschebach 1991, 273; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 154 f.; ebda. auch zum Apodyterium der Frauen.
1125 So Jacobelli 1988, 206–208; 1995, 16; 1995a, 154; 1999, 224 f. 227; 2009, bes. 9 f.; anders allerdings Borea und Villani (2020, 214), die in Bezug auf Jacobelli davon ausgehen, dass das Tepidarium (6) nachträglich zum Frigidarium geworden sei; Argumente für diese Annahme führen sie nicht an.
1126 Zum Folgenden Eschebach 1979, 11 (mit Maßen); weiterhin Minervini 1855, 20; vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 204 Abb. 103; de Vos – de Vos 1979, 85 f.
1127 Eschebach (1979, 58) kommt zu Recht zu dem Schluss, „daß die oberste Stufe des Beckens eine spätere Zutat ist, und daß der Boden der Nischen ursprünglich 45 cm tiefer lag“; vgl. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 204 Abb. 103; 207 f. Abb. 108. 109.

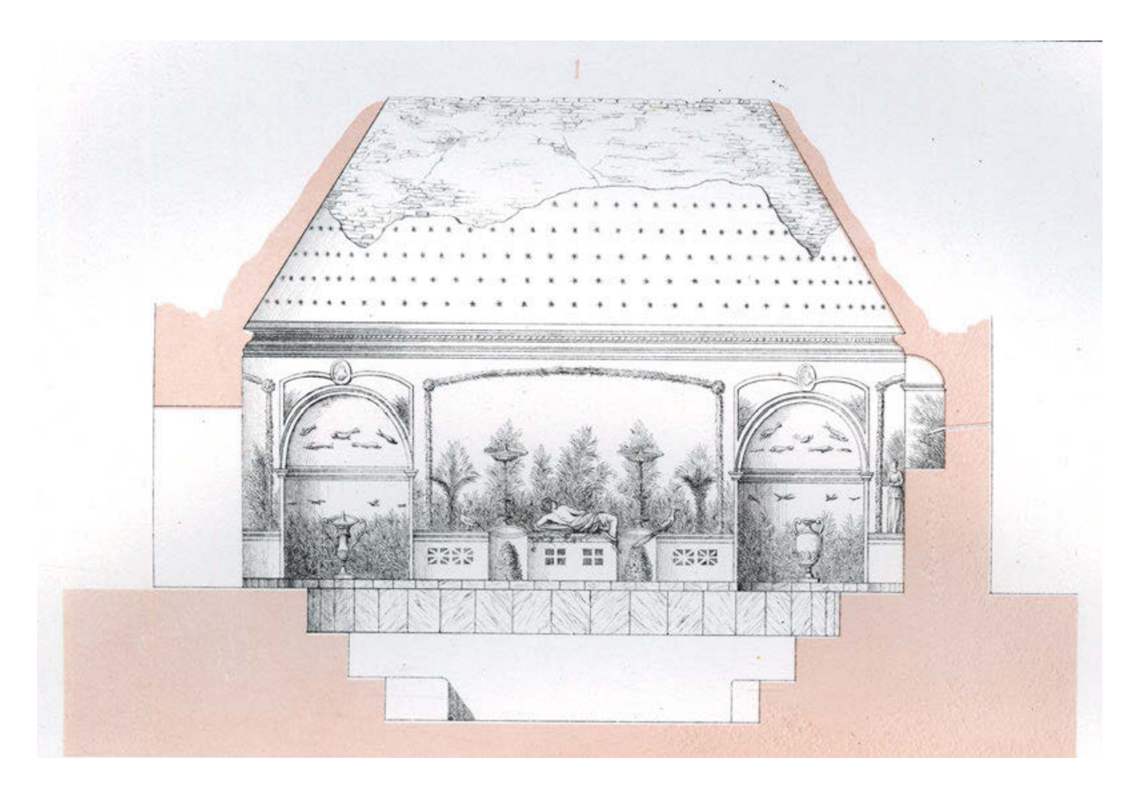


Abb. 266: Stabianer Thermen, Männer-Frigidarium, Nischen-Decor

Nischen waren laut Giulio Minervini Gefäße dargestellt, aus denen Wasser sprudelt, mit Pflanzen und Vögeln, vor hellblauem Grund **(Abb. 266)**. Zwischen den Nischen rahmen rot eingefasste Felder statuenhafte Figuren, die von Vögeln und Grün umgeben sind – u. a. eine in Rückenansicht dargestellte Nymphe bzw. ein Hermaphrodit sowie ein ausgestreckter Silen[1128]. Mau fand treffende Worte für diese ambientale Inszenierung: „Es sollte die Vorstellung erweckt werden, als sei man im Freien, in einem reich geschmückten Garten, durch dichtes Gebüsch neugierigen Blicken entzogen"[1129]. Darüber spannt sich die kegelförmige Decke mit zentralem Oculus auf, die mit Sternen auf blauem Grund ausgemalt ist. Zu diesem Setting, das einen Pool unter freiem Himmel suggeriert, tritt gegenüber dem Eingang, d. h. axial zwischen zwei der großen Ecknischen platziert, eine kleine halbrunde Nische (1,25 m über Bodenniveau) in Beziehung, die der Zuleitung von Wasser diente[1130]. Auf kleinstem Raum entsteht auf diese Weise ein multisensorielles Erlebnissetting.

Das Männer-Frigidarium (C) der Forumsthermen ist hinsichtlich seiner Raumdisposition und -ausstattung unmittelbar vergleichbar **(Abb. 267)**. Es ist ebenfalls direkt vom Apodyterium aus zugänglich und fällt mit einem Durchmesser von 5,74 m nur wenig kleiner aus[1131]. Wieder war das zentrale Becken mit Marmor verkleidet, während die stuckierten Wände Gartenmalereien zeigen, hier allerdings auf gelbem Grund[1132]. Die vier sich jeweils gegenüberliegenden Nischen heben sich durch einen hellblauen Grund ab, vor dem ein von Pflanzen umgebenes Brunnenbecken präsentiert wird. Den oberen Wandabschluss markiert ein rotgrundiger Stuckfries, der ein neues Sujet einführt:

1128 Minervini 1855, 20 mit Verweis auf Niccolini – Niccolini 1862, Terme presso la Porta Stabia Taf. 6. 7; knapp resümierend Mau 1908, 196 mit Rekonstruktion (Abb. 96); vgl. Gallo 1991, 26; PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 205 Abb. 104; zum Folgenden: 209 Abb. 110.
1129 Mau 1908, 196.
1130 Zur Wasserversorgung: Minervini 1855, 20; Eschebach 1979, 11. 59.
1131 Mau 1908, 208; Mielsch 1975, 137 (mit Maßen); Eschebach 1991, 264 f. (mit Maßen).
1132 Eschebach 1991, 264; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 158 Abb. 7.



Abb. 267: Forumsthermen, Männer-Frigidarium



Abb. 268: Forumsthermen, Männer-Frigidarium, Erotenfries

Eroten betätigen sich, dem Ambiente angemessen, sportlich, beim Wettrennen mit Pferden und Bigen **(Abb. 268)**[1133]. Die Pferde sind in gestrecktem Lauf, sich aufbäumend oder sogar zusammengebrochen gezeigt, Reiter und Wagenlenker reagieren auf ihre Bewegung. So können die Wagenlenker aufrecht, aber auch mit zurückgesetztem Bein stehen oder im Begriff sein, vom Wagen zu stürzen. Die kindlichen, ungelenken Eroten besitzen die Potenz, das ernsthafte Wettkampfgeschehen in ein heiteres Unterfangen zu verwandeln[1134]. Über dem Gesims setzt die Kuppel mit einem gemalten Muschel-Decor an, der auf das Wasserthema Bezug nimmt.

Bei aller Unterschiedlichkeit nehmen sich in den Stabianer Thermen und den Forumsthermen nicht nur die Bauformen ähnlich aus, sondern auch die decorative Ausstattung. In beiden Fällen genoss man das kalte Bad umgeben von einem gepflegten Garten mit Nischen, in denen aus malerisch dargestellten Brunnen bzw. Gefäßen Wasser sprudelte. In den Stabianer Thermen dominiert allerdings die Farbe Hellblau, sodass sich die Illusion eines Außenraums einstellte, während man in den Forumsthermen einen wärmeren Gelbton wählte, der das artifizielle Ambiente unterstreicht. In diesem stärker konzeptionell aufgefassten Rundbau tritt mit den Wagen fahrenden Eroten ein Inhalt hinzu, der sich nicht räumlich konkret, sondern nur assoziativ auf die in den Thermen gepflegte Körperkultur beziehen ließ.

1133 PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 158–162 Abb. 7–15; Blanc 2010, 58 mit Abb. 3 (Schema).
1134 Haug 2022a.

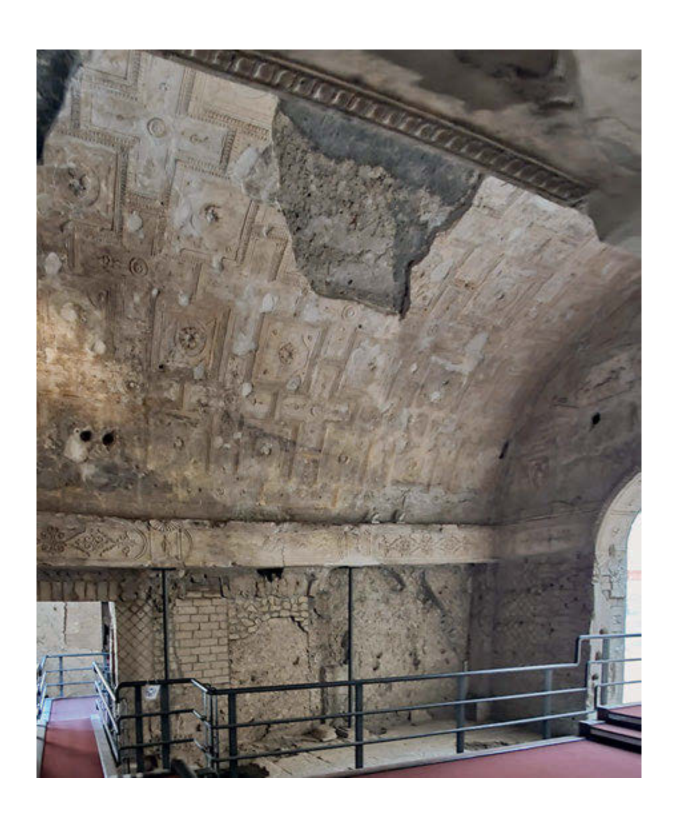


Abb. 269: Suburbane Thermen, Frigidarium



Abb. 270: Suburbane Thermen, Frigidarium, Stuckgesims

In den suburbanen Thermen ist der Kaltbadebereich zu einem regelrechten Prunkkomplex gesteigert, der neben dem eigentlichen Frigidarium (6) auch eine Natatio (9) mit angegliedertem Nymphäum umfasst (Abb. 248). Schon das Frigidarium (6) nimmt eine beträchtliche Fläche ein **(Abb. 269)**. Mit seinem Marmorboden und seinen (heute verlorenen) Marmorinkrustationen an den Wänden hat es eine ausgesprochen luxuriöse Ausstattung erhalten. Ein vorspringendes, hohes, wuchtig wirkendes Gesims trägt einen Stuck-Decor, der in abwechselnd schmale hochrechteckige und breite langrechteckige Felder gegliedert ist **(Abb. 270)**. Die schmalen Felder füllen, von Säulchen gerahmt, isolierte Einzelfiguren: geflügelte Eroten in den Raumecken und schmächtig-kindliche Eroten-Athleten in der Raummitte. Die langrechteckigen Felder zeigen im Zentrum der Langseiten jeweils einen Eros, der auf einem Meerungeheuer mit Pantherkopf reitet[1135], während die seitlichen Felder von einem komplexen Muster aus Doppelvoluten und Ranken gefüllt werden. Der filigrane Decor rekurriert somit auf Athletik, aber auch auf die Welt des Wassers, Eroten tragen einmal mehr zur Schaffung eines heiteren, amourös grundierten Ambiente bei. Damit kontrastiert die streng gegliederte Stuckdecke. Sie ist in große, gerahmte Quadrate und gerahmte Kreuzelemente gegliedert, die jeweils eine kleinteilige Rosette einfassen.

Die Aufmerksamkeit des Betrachters wurde aber wohl durch das Nymphäum gefesselt, das sich in der Achse des Türdurchgangs auf der Ostseite des Raums befindet und über eine Wassertreppe

1135 Jacobelli 2009, 6 f.

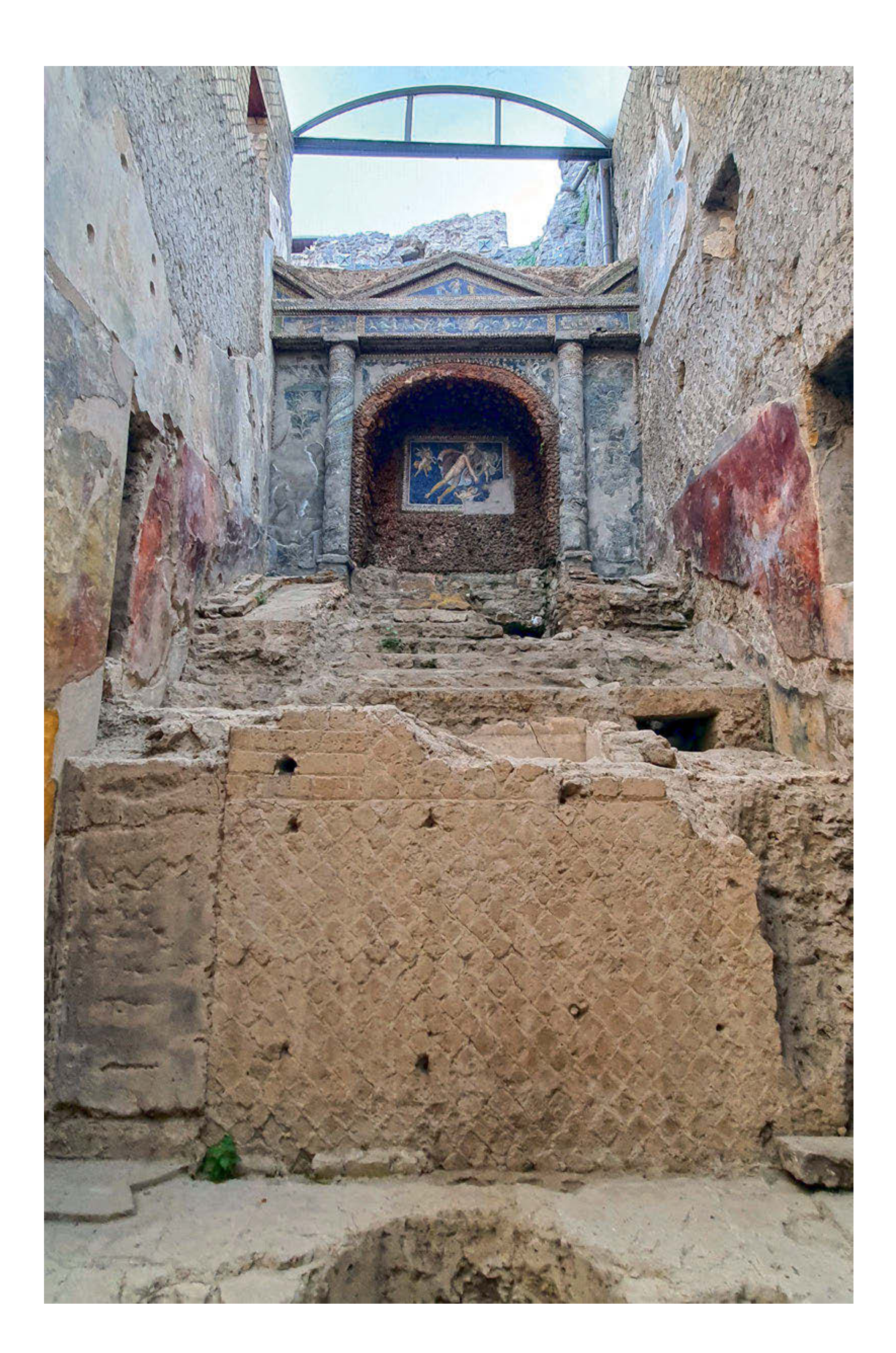


Abb. 271: Suburbane Thermen, Nymphäum

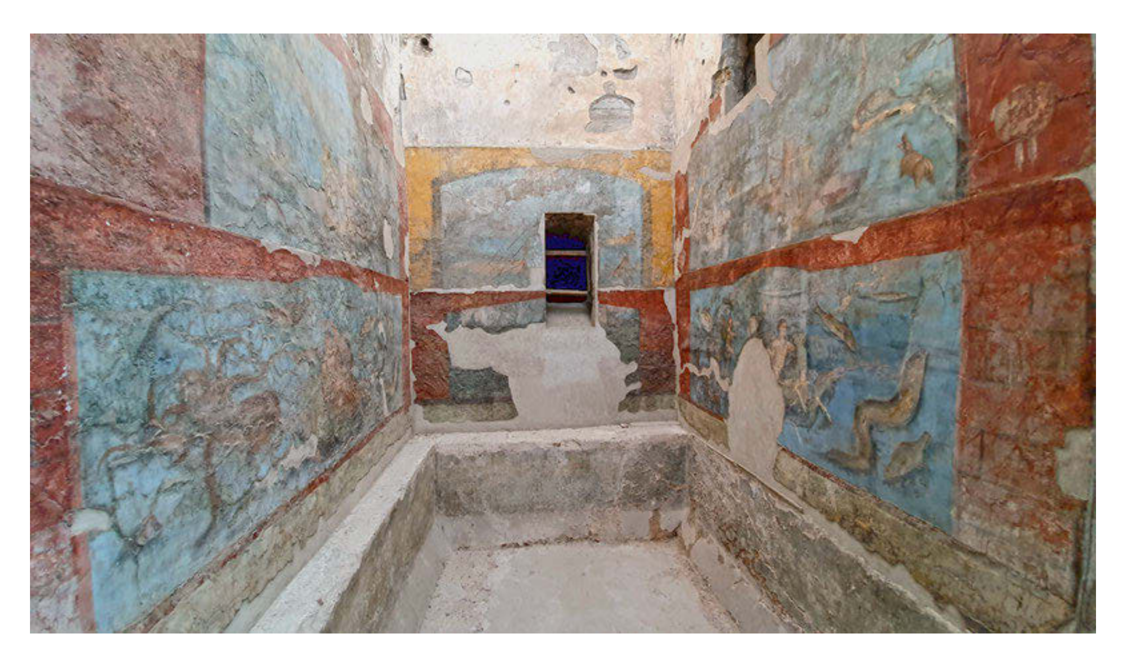


Abb. 272: Suburbane Thermen, Natatio





Abb. 273a–b: Suburbane Thermen, Natatio, Details

die vorgelagerte Natatio (9) speiste **(Abb. 271)**[1136]. Die apsidiale Nische wird von mosaizierten Vollsäulen gerahmt, die eine mosaizierte Attika- und Giebelzone tragen. Das zentrale Paneel der Nischenrückwand zeigt den fliegenden Mars, dessen Waffen von Eroten getragen werden, die ihn fliegend begleiten. Der Kriegsgott ist im Wasserambiente zu einem Botschafter der Liebe geworden. Vielleicht war die Geliebte des Mars – Rhea Silvia oder Venus – als Skulptur vor dem Mythenbild in der Nische aufgestellt[1137]. Auch ohne eine solche Ausbuchstabierung der Paarbeziehung war Mars aber nicht nur als Identifikationsfigur für eine männliche Klientel interessant. Auch aus weiblicher Perspektive fügen sich der entwaffnete Mars und mit ihm die Anspielungen auf Liebe und Erotik zu einem attraktiven Setting. Zusätzliche Bilder leisten eine inhaltliche Erweiterung: Im Fries der Attikazone bewegt sich ein mariner Thiasos zwischen kleinteiligen sakralen Architekturen an einer Küste, im Giebel darüber ist Iuppiter in Gestalt eines Adlers anwesend. Mit dem erotischen Thema verbindet sich marine Heiterkeit und ein Verweis auf göttliche Herrschaft.

Während die Bildfelder des Nymphäums nur aus großer Ferne betrachtet werden können, rücken dem Badenden in der Natatio (9) die riesigen, in zwei Registern angebrachten Bildpaneele geradezu auf den Leib **(Abb. 272–273)**. Sie zeigen maritime Landschaften, Nereiden, die auf Stieren

1136 Jacobelli 1988, 203; 1999, 226; 2009, 7 f.

1137 La Rocca et al. (1994, 94) sprechen sich aufgrund des Bildschemas für Rhea Silvia aus und tatsächlich wäre eine solche liegende Statue in der Nische gut platzierbar.

und Seekentauren reiten, nilotische, von Pygmäen bevölkerte Landschaften und Seeschlachten[1138]. In Verbindung mit dem feinen Wasserstaub muss ein besonders sinnliches Ambiente entstanden sein. Marine Thematik, sinnliche Körperbilder und Exotik verbinden sich aufs Engste. In den suburbanen Thermen tritt mit der Kriegsthematik jedoch ein weiterer Aspekt hinzu, welcher in der Figur des fliegenden Mars seine mythische Konkretisierung findet.

Im Vergleich der Thermen zeigt sich, dass der Kaltbadebereich in den später errichteten suburbanen Thermen räumlich eine ganz neue Prominenz gewonnen hat. An die Stelle eines kleinen Rundraums mit kreisrundem Becken, der durch seinen Decor als Laube inmitten eines mit Brunnen und Skulpturen ausgestatteten Gartens inszeniert wird, tritt ein mehrgliedriger, zusammenhängender Raumkomplex, der ein sinnliches Nymphäum und eine bilderreiche Natatio umfasste. Thematisch werden hier zwar *auch* die bekannten Sujets aufgerufen, die ein Thermenambiente charakterisieren: Eroten, Meerestiere, Mischwesen. Mit den Pygmäen gewinnen sie jedoch eine exotische Qualität, wie man sie auch in den – räumlich ausgelagerten – Nymphäen der Stabianer Thermen vorfand.

Caldaria: Der Höhepunkt des Thermenbesuchs

Im Frauentrakt der Stabianer Thermen haben wir das Caldarium als besonders prunkvoll ausgestatteten Raum kennengelernt, der den Höhepunkt der Badesequenz ausmachte. Auch das Männer-Caldarium (V)[1139] dürfte im Vergleich zu den anderen Thermenräumen zuvorderst durch seinen Hallencharakter (7,3 × 13,75 m[1140]), d. h. seine Breite, Länge und Höhe gewirkt haben[1141]. Im Westen schließt der tonnenüberwölbte Raum mit einer halbrunden Apsis ab, in der das mächtige Labrum aufgestellt war **(Abb. 274)**, im Osten befindet sich das die gesamte Raumbreite einnehmende, mit Marmor verkleidete Warmwasserbecken **(Abb. 275)**. Der Raum muss von einer größeren Zahl an Badenden gleichzeitig nutzbar gewesen sein – allein im Wasserbecken werden ca. 15 Personen Platz gefunden haben. Entsprechend aufdringlich darf man sich den Nachhall vorstellen. Auf eine prunkvolle Ausstattung des Raums lassen möglicherweise die drei Nischen in der Ostwand, oberhalb des Wasserbeckens, schließen: In der zentralen Halbrundnische und den beiden flankierenden Rechtecknischen mit Segmentgiebel mögen Statuen aufgestellt gewesen sein. Der Raum war mit großen Marmorplatten pavimentiert, die Wände – die Nischen eingeschlossen – scheinen jedoch einen einfachen weißen Verputz getragen zu haben[1142]. Vielleicht handelte es sich um eine provisorische Lösung – allerdings hat man auch im aufwendiger gestalteten Frauen-Caldarium auf eine figürliche Wandgestaltung verzichtet. Bei den hohen Temperaturen und der dichten Luftfeuchtigkeit hätten sich Malereien wohl kaum lange erhalten, sodass man den Decor auf den resistenteren Stuck beschränkte. Ein weiterer Grund mag in den Wahrnehmungshaltungen der Betrachter liegen: In dem mutmaßlich dicht mit Menschen gefüllten Raum wäre eine figürliche Wandbemalung kaum zur Geltung gekommen.

In den Forumsthermen gelangt man vom Männer-Tepidarium (D) in das von einer Tonne überwölbte Männer-Caldarium (E) (16,25 × 5,35 m), das über eine moderne Hypokaustenheizung verfügt

1138 Vgl. zur Ausstattung auch Esposito 2021, 56.
1139 PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 210 Abb. 112.
1140 Maße bei Eschebach 1979, 11 mit Taf. 42b. 43a; dort auch zum Folgenden; weiterhin Mau 1908, 197.
1141 Ursprünglich Rundfenster in der Apsis, die seitlichen Fenster seien „in der Antike zugemauert" worden, vgl. Eschebach 1979, 11. Heute erfolgt der Lichteinfall durch ein zentrales Oberlichtfenster – anstelle des Rundfensters – in der Apsiskalotte.
1142 Minervini 1854, 146.

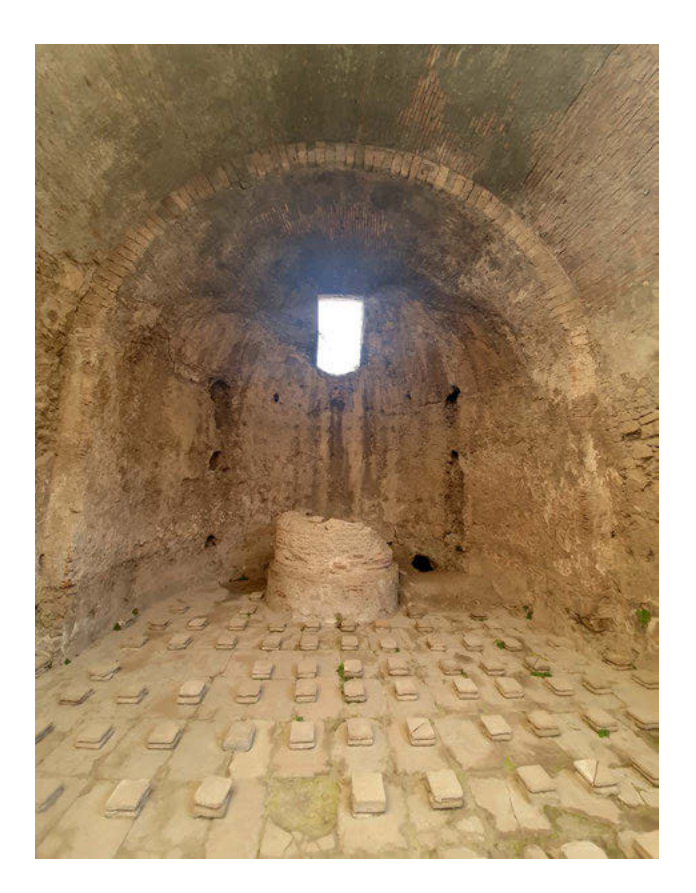


Abb. 274: Stabianer Thermen, Männer-Caldarium, Apsis



Abb. 275: Stabianer Thermen, Männer-Caldarium, Becken

(Abb. 276–277)[1143]. In seiner Ausstattung ist es dem Frauen-Caldarium der Stabianer Thermen eng verwandt. Über einem niedrigen Marmorsockel gliedern purpurrote Pilaster die gelben Wände, darauf liegt ein porphyrrotes, bildloses Gesims mit Schmuckleisten auf. Die weiße Stuckdecke mit ihrem Rillen-Decor stellt nicht nur eine strenge Gliederung her, sondern dürfte auch den kondensierenden Wasserdampf leicht abgeleitet haben[1144]. Diese Wand- und Deckengliederung vermittelt

1143 Mau 1908, 209 f. mit Rekonstruktion (Abb. 102); Eschebach 1979, 11 f.; Mielsch 1975, 138 (mit Maßen); Eschebach 1991, 266 f. (mit Maßen); PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 168 Abb. 23. 24; 170 f. Abb. 26–30; ebda. auch zum Folgenden.
1144 Eschebach (1991, 267) wendet dagegen ein, dass dann jedoch eine Ableitung auf Höhe des Gesimses fehle, und denkt eher daran, dass man mittels des Rillen-Decors den Schall dämpfen wollte.

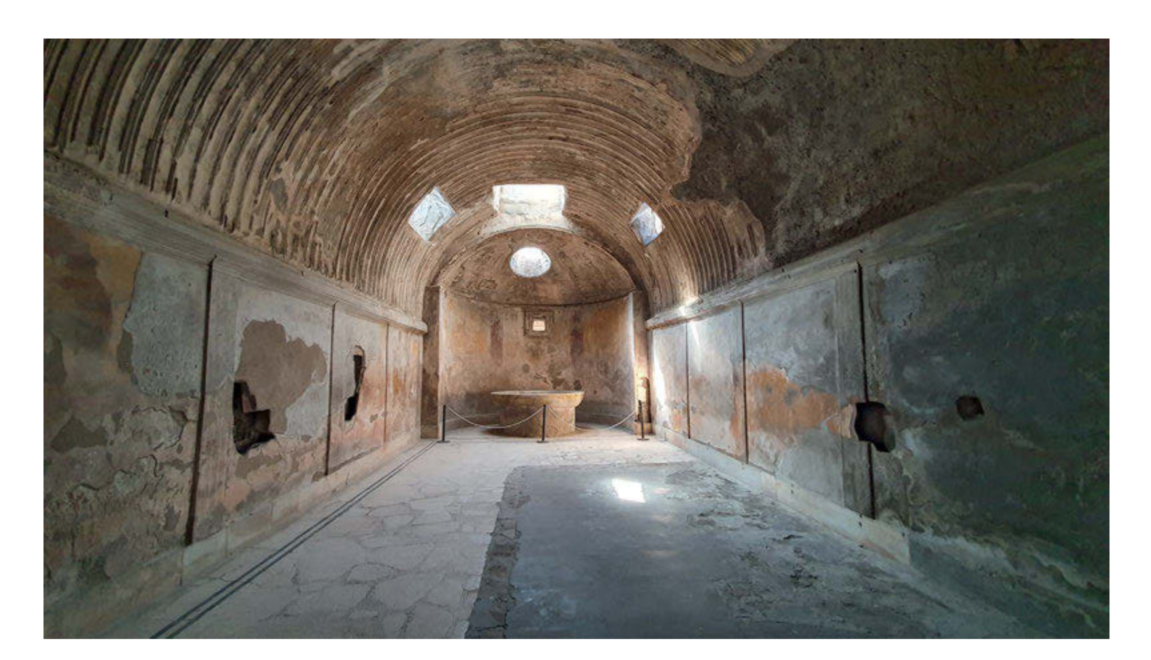


Abb. 276: Forumsthermen, Männer-Caldarium, Apsis mit Labrum



Abb. 277: Forumsthermen, Männer-Caldarium, Becken

zwischen den beiden Aktionsfoci auf den Schmalseiten des Raums: der Apsis mit Labrum im Süden und dem Wasserbecken im Norden. Das Labrum gibt sich durch eine Inschrift am oberen Rand des marmornen Beckens als Stiftung der Duoviri Cn. Melissaeus Aper und M. Staius Rufus zu erkennen, die ihr Amt in augusteischer Zeit innehatten[1145]. Eine kleine, tiefe Rechtecknische im Zentrum der Apsis hat mutmaßlich Öllampen aufgenommen und diesen Raumteil auch bei Dunkelheit entsprechend akzentuiert. Eine zusätzliche Betonung erhielt die Apsis durch ihren reichen Stuck-Decor **(Abb. 278)**. Auf einen schmalen Streifen mit Rechtecken, die Seeungeheuer und sitzende Jünglinge rahmen, folgt eine hohe Zone, die durch kleine quadratische Bildfelder mit der Darstellung von Eroten, Meergreifen, geflügelten Pferden, Vögeln und Gorgoneia in drei Segmente geteilt wird. Das zentrale Segment wird durch ein Fenster ausgefüllt, in dessen Laibung schwimmende Eroten und

1145 CIL X 817 = ILS 5726; s. Cooley – Cooley 2004, 81; PPM VII (1997) 154–172 s. v. VII 5, 2, Terme del Foro (V. Sampaolo) 168 f. Abb. 23–25.

Delphine zur Darstellung kommen. Seitlich schließen große Trapeze mit Horendarstellungen an. Darüber wird im Scheitel der Kalotte ein schwebendes Paar präsentiert, eingefasst von Achteck und Rundmedaillon. Das mit Marmor verkleidete, niedrige Heißwasserbecken nimmt die Nordseite auf ihrer gesamten Breite ein (L: 5,05 m; B: 1,59 m; T: 0,6 m). Mutmaßlich saß man am Beckenrand, um ein (Teil-)Bad zu genießen. Der Lünetten-Decor oberhalb des Beckens ist nicht erhalten, sodass offenbleiben muss, inwiefern er den Apsis-Decor aufgegriffen hat. Die Raumwirkung wurde maßgeblich durch die Raumarchitektur, die beiden für das Baden relevanten Installationen sowie den parataktischen Rhythmus von roten Stuckpilastern und gelber Wand geprägt. Der Apsis-Decor mit der Darstellung eines Liebespaares und seinen kleinteiligen Motiven dürfte erst auf den zweiten Blick, aus größerer Nähe, bemerkt worden sein.

In den suburbanen Thermen bildet das Caldarium (4) den (vorläufigen) Abschluss der zentralen Raumsequenz aus Apodyterium (7), Frigidarium (6) und Tepidarium (5). Mit seiner durchfensterten Apsis, in der ein Labrum aufgestellt war, und der Nischenstruktur der Seitenwände mit zentraler Rechtecknische und seitlichen Halbrundnischen nahm es sich besonders modern aus **(Abb. 279)**[1146]. Ursprünglich besaß der Raum ein Labrum mit Marmorbecken und eine aufwendige Marmorverkleidung, marmorne Säulen rahmten die Fenster.

Mit dem Ausbau der suburbanen Thermen kam mit der Piscina calida (2), beheizt über ein Samowarsystem, ein noch prominenterer Raum hinzu, der in der städtischen Badelandschaft singulär ist[1147]. Ursprünglich wiesen die Wände wohl beidseitig eine attraktive Nischenstruktur auf, bevor die Westwand durchfenstert wurde. Der Prunk ist hier noch einmal gesteigert: Für die Nischen der Ostseite und das Gewölbe ist ein polychromes Mosaik vorauszusetzen.

Mit den Caldaria haben wir eine Funktionseinheit kennengelernt, die durch die reiche Verwendung von Marmor gekennzeichnet ist. Dies gilt zuvorderst für die großen Becken mit ihrer Marmorverkleidung. Im Frauentrakt der Stabianer Thermen und im Männertrakt der Forumsthermen kommt ein niedriger Marmorsockel an der Wand hinzu. In den Stabianer Thermen (Männer- und Frauentrakt) und den Forumsthermen waren die Wände verputzt, die Decken verstuckt, während man für die suburbanen Thermen annehmen darf, dass die Wand auf ihrer gesamten Höhe eine Marmorverkleidung erhalten hat. Für die Piscina calida der suburbanen Thermen ist sogar eine – vielleicht figürliche – Mosaizierung vorauszusetzen. Die Nischenarchitekturen in den Männer-Caldaria der Stabianer Thermen und der Forumsthermen sowie im Caldarium und in der Piscina calida der suburbanen Thermen stellen eine attraktive Form der Wandgliederung her. Vielleicht wurden sie sogar für die Aufstellung von Statuen genutzt. Die Caldaria waren folglich durch ihre Architektur, ihre Raumtemperatur, durch ihre Ausstattung mit Becken und Labra, ihre Materialität, vielleicht sogar durch die Aufstellung von Statuen gegenüber den anderen Thermenräumen herausgehoben. Ihre Bildlichkeit ist indes zurückgenommen – sei es, weil die Wände mit Marmor verkleidet waren, sei es, weil eine elegante Porticus-Architektur in Stuck vorgeführt wurde (Frauentrakt Stabianer Thermen; Männertrakt Forumsthermen). Bildlos waren hier auch die Decken mit ihrem Rillen-Decor. Zum Bildträger mochten daher insbesondere die Gesimse und Lünetten werden. Von der Option der Bebilderung des Gesimses machte man allerdings nur im Frauen-Caldarium der Stabianer Thermen Gebrauch, wo man geradezu erratisch einzelne nilotische Landschaftselemente vor Augen stellte. Welchen Apsis- bzw. Lünetten-Decor die Räume erhalten haben, lässt sich nicht mehr komparativ erschließen, ist doch nur die Apsis des Männer-Caldariums der Forumsthermen bekannt. Prägend dürfte in den Caldaria vor allem der großflächige und zugleich großzügige Raum-Decor gewesen sein, der ein erhabenes Badegefühl befördert haben muss.

1146 Jacobelli 1999, 227; 2009, 8.
1147 Jacobelli 2009, 9.



Abb. 278: Forumsthermen, Männer-Caldarium, Apsis mit Stuck-Decor



Abb. 279: Suburbane Thermen, Caldarium

5.4 Bildthemen im Kontext

Die vergleichende Betrachtung einzelner Funktionsbereiche zeigt, dass durch die Kombination von Architektur und Ausstattung einmalige Räume mit ganz eigener Atmosphäre entstanden. Bilder hatten an der Erzeugung solcher Atmosphären erheblichen Anteil – durch ihre Präsenz (insbesondere an den Decken), aber auch durch die Stimmungen, welche die Inhalte evozierten. Schon auf einer Wand und noch einmal mehr in einem Raum konnten sehr unterschiedliche Sujets aufeinandertreffen. Da man schon innerhalb eines Raums auf eine thematisch konsistente Bebilderung verzichtete, verbietet es sich, für einzelne Raumtypen ‚typische' Bilderwelten zu benennen. Exemplarisch sei noch einmal auf das Männer-Apodyterium der Stabianer Thermen mit seiner erotisch

und dionysisch aufgeladenen Wasserwelt, in die kriegerische Tropaia eingeflochten waren, und das Apodyterium der suburbanen Thermen mit seinen Sexszenen erinnert.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Sujets, die an Wänden und Decken entfaltet wurden, gänzlich arbiträr gewesen wären. Vielmehr wurden in den Thermenräumen immer wieder ähnliche Motive aufgegriffen, die durch die Kombination mit anderen Motiven singuläre Welten erschufen. Betrachten wir die Konstituenten dieser additiven Bildsyntax nun näher.

Eroten: Kindliche Leichtigkeit versus Erotik

Besonders beliebt war die Darstellung von Eroten, die in unterschiedlichsten Größen und Medien, in vielerlei Gestalt und in unterschiedlichsten Kontexten erscheinen können. Diese Anpassungsfähigkeit macht Eros zu einem geradezu idealen Protagonisten für verschiedenste öffentliche Kontexte. In den Thermen, wo immer auch Liebe ‚in der Luft lag', wird er zu einem omnipräsenten Thema. Üblicherweise erscheint Eros hier fliegend-schwebend und überträgt diese Leichtigkeit auf die Atmosphäre des Raums. Von Darstellung zu Darstellung verschieden ist jedoch sein Alter, wie sich exemplarisch am Vorraum (I) und Apodyterium (II) der Stabianer Thermen greifen lässt. An der Decke von Vorraum (I) füllen kindlich-knabenhafte Eroten zusammen mit verschiedenen Tieren und Seeungeheuern die kleinen Felder des Netz-Decors. In den größeren Bildfeldern, die mit den Horen-Bildern korrespondieren, besitzt ein zierlicher, eleganter Jüngling mit Flügeln, vielleicht Eros, ebenso wie die ihm an die Seite gestellten ‚Manteljünglinge' eine erotische Ausstrahlung. Im Apodyterium (II) sind es an der Decke fliegende Eroten zwischen Knaben- und Jünglingsalter, in der Ostlünette reiten kindliche Eroten auf Delphinen. Während die kindlichen Eroten Verspieltheit und Unbekümmertheit verströmen, liegt mit den eleganten Eros-Jünglingen Erotik ‚in der Luft'.

Dieses Spektrum begegnet auch in anderen Thermenräumen. Es sind insbesondere die kindlichen Eroten, die Beschäftigungen nachgehen, die in einem assoziativen Bezug zum Thermengeschehen stehen. Dies gilt für alle Eroten, die sich mit Meerestieren vergnügen. Als Delphinreiter erscheinen sie auch im Frigidarium der suburbanen Thermen, in den Forumsthermen begleiten sie zusammen mit Delphinen Tritonen. Es gilt aber auch für Eroten, die sich als Athleten bemühen. Im Frigidarium der Forumsthermen tragen sie ein Wagenrennen aus, im Frigidarium der suburbanen Thermen stellen sich kindliche ‚Eroten' aufgrund ihrer Attribute als Athleten vor – allerdings freilich ohne den dafür notwendigen trainierten Körper zu besitzen. Das Baden wird zu einem vergnüglichen Unterfangen, und selbst Wettkampf und Training ist ihre Ernsthaftigkeit genommen.

Wenn die Eroten jedoch emblematisch schwebend präsentiert werden, so können sie sowohl in kindlicher als auch in jugendlich-erotischer Gestalt erscheinen. Ein besonders prägnantes Beispiel für eine solche Erotisierung des Eros-Körpers findet sich im Männer-Tepidarium der Forumsthermen[1148]. Der geflügelte Eros erscheint neben Ganymed auf dem Adler und einem Jüngling auf einem Greifen als homoerotisches Lustobjekt. Solche ‚attraktiven' Bilder vermögen die potentiell erotische Stimmung eines Thermenraums zu befördern.

Da Götter und Helden in den Thermen kaum in Erscheinung treten (s. u.), agieren auch Eroten kaum einmal als ihre Helfer. Wenn allerdings wie im Nymphäum der suburbanen Thermen doch einmal Mars auftritt, so kümmern sie sich beflissen um seine Waffen. Durch ihren sorglosen Umgang mit dem Gerät verliert auch der Krieg seinen Schrecken.

1148 Hakanen 2020.

Das Gefolge des Bacchus

Satyrn und Mänaden als Trabanten des Bacchus sind vor allem in den Stabianer Thermen zugegen. Im Männer-Apodyterium (II) erscheinen sie in den Deckenfeldern als beschwingte Tänzerinnen und Tänzer, die durch extravagante Körperdrehungen auf ihre körperlichen Reize aufmerksam machen. Doch verschiedentlich sind sie in einen größeren, additiv komponierten Zusammenhang eingebettet. Im Apodyterium (II) gilt dies für die Westlünette, in der Silen und Satyr von einem Architekturgestänge gerahmt als tänzelnde Statuen erscheinen. An der Schauwand der Palaestra in den Stabianer Thermen treten Satyrn elegant tänzelnd aus Türöffnungen heraus, ein kleiner Satyr begleitet auch den trunkenen Hercules. In den beiden Nymphäen erscheinen sie in statuenhafter Gestalt inmitten eines Landschaftskontexts.

In all diesen Fällen stellen die Satyrn ein elegantes, sogar effeminiertes Körperkonzept vor. Im Gegensatz dazu verbindet sich in den – etwa 150 Jahre älteren – muskulösen Telamonen im Männer-Tepidarium der Forumsthermen die Vorstellung vom wilden Satyr mit dem starken Atlas[1149]. Im Bild der Telamone wird Satyr als Ausdruck potenter Virilität in Anspruch genommen. Im 1. Jh. v. Chr. sind muskulöse Körper zwar nicht von der Bildfläche der Thermen verschwunden – sie finden sich in Athletenbildern. Satyrn wurden dafür jedoch nicht mehr als exemplarische Protagonisten in Anspruch genommen.

Schwebende Figuren: Horen, Jünglinge, Victorien und Nereiden

Mit Eroten, Satyrn und Mänaden haben wir bereits verschiedene Wesen betrachtet, welche die Wände und Decken fliegend, schwebend, tänzelnd oder ausgreifend tanzend für sich einnehmen. Darüber hinaus gilt dies auch für einige weitere Figuren, die sich mitunter über ihre Attribute als mythische Figuren ansprechen lassen, deren Deutung aber auch in der Schwebe bleiben kann. Es sind solche unbestimmten, bisweilen mythisch aufgeladenen Figuren, die mit ihren erotischen Körpern zu Stimmungsträgern im Raum werden.

Im Vorraum (I) der Stabianer Thermen sind die erotisch aufreizenden, eleganten Frauenfiguren wohl als Horen ansprechbar, mit ihren Attributen künden sie von Fülle und Wohlleben. Schwieriger ist die Benennung der ihnen ‚zur Seite' gestellten Jünglingsfiguren – darunter der besprochene ‚Eros', aber auch zwei attraktive Manteljünglinge. Im benachbarten Apodyterium (II) mischen sich Horen unter Satyrn, Mänaden und Eroten. An der Apsiskalotte des Männer-Caldariums in den Forumsthermen erscheinen tänzelnde, leicht bekleidete Horen in zwei besonders großen, trapezoiden Bildfeldern. Im Männer-Tepidarium der Forumsthermen sind es Ganymed und ein namenloser Jüngling, die von einem Adler bzw. Greifen in die Luft emporgehoben werden. Die (homo)erotische Konnotation wird hier durch die Andeutung einer Narration intensiviert.

Zu den attraktiven Frauenfiguren, die an Decken und Wänden erscheinen, zählen in den Thermen auch Victorien. Über ihre erotische Präsenz hinaus verströmen sie ein Flair von Sieghaftigkeit. Victorien finden sich nicht nur am Peristyl-Architrav der Stabianer Thermen, wo sie mit sitzenden Männerfiguren alternieren, sondern auch im Giebelfeld von Annex-Raum (1) der suburbanen Thermen. Meinen sie tatsächlich den Ernst des Krieges und des Wettkampfes? In der Gestalt der fliegenden Victoria wird der Sieg nicht in hartem Kampf, sondern mit Leichtigkeit errungen.

In gewisser Weise zählen zu den schwebenden Figuren auch Nereiden und Nymphen – auch wenn sie nicht durch die Lüfte, sondern über das Wasser schweben. Für den Thermenkontext war diese Vorstellung naheliegenderweise besonders attraktiv. In der Natatio der suburbanen Thermen reiten Nereiden mit entblößtem Körper auf Stieren und Seekentauren. Prominent inszeniert ist eine Nereide auf einem Seeungeheuer auch in der Westlünette des Vorraums (I) in den Stabianer Thermen.

1149 Hakanen 2020, 48.

All die schwebenden Figuren – dargestellt in großer Höhe oder doch über die Köpfe der Badenden herausgehoben – verleihen dem Ambiente Leichtigkeit. Es sind nicht die großen unnahbaren und unerreichten Helden, sondern Wesen, für die eine mythische Assoziation möglich, aber nicht zwingend ist, die dem Betrachter vor Augen gestellt werden. Ihre attraktiven Körper sind der menschlichen Lebenswelt entrückt, doch zugleich gehören sie nicht der Sphäre der olympischen Götter an. Sie füllen gewissermaßen einen Zwischenraum, der sie zu einer idealen Projektionsfläche für erotische Gefühle macht.

Seekentauren, Meeresmonster und Meerestiere

Eine Vielzahl von Meerestieren intensiviert die Vorstellung, dass sich der Badende in einer Wasserwelt befinde. Im Vorraum (I) der Stabianer Thermen tummeln sich im Netz-Decor der Decke Seeungeheuer, Meerpanther, Meerlöwen und Schwäne. In ähnlicher Weise entfaltet auch die Apsiskalotte des Männer-Caldariums in den Forumsthermen ein Panorama, in das sich Meergreifen und Delphine einfügen. Im relativ bilderarmen Männer-Apodyterium der Forumsthermen werden Tritonen und Delphine wie die Oceanus-Maske als zeichenhafter Verweis auf die Wasserwelt in Anspruch genommen[1150]. Wie schon gesehen, bieten sich die Meereswesen aber auch als Reittiere an, um Eroten und Nereiden durch das Wasser zu befördern.

Die Absenz der Götter

Götter sind in den Thermen nur selten zugegen. Der thronende Iuppiter wacht über den Peristylhof der Stabianer Thermen, Diana erscheint hier in archaistischer Gestalt, im benachbarten Apodyterium ihr Bruder Apollo, ebenfalls in archaistischer Erscheinung. Im Nymphäum der suburbanen Thermen entledigt sich der schwebende Mars seiner Waffen. Wenn sie zugegen sind, führen die Götter folglich durch ihren jeweiligen Habitus einen eigenen Akzent in die Räume ein – ein altertümliches Flair, Leichtigkeit oder Gravität. Bemerkenswert ist, dass in dem dichten Bilderkosmos der Thermen die Götter kaum in Anspruch genommen werden, um vorbildhafte – nackte – Körper zu inszenieren. Besonders auffällig ist das Fehlen der Liebesgöttin Venus. Körperliche Reize entfalten allein die schwebenden Körper junger Frauen und Männer.

Mythenbilder: Heroen als Vorbilder?

Was auf die Götter zutrifft, gilt auch für die aus der Mythologie bekannten Helden: In den Thermenräumen sind sie auffällig selten dargestellt. Dies ist insofern bemerkenswert, als sich Mythen in besonderem Maße anbieten würden, Körper- und Rollenkonzepte zu verhandeln. Insbesondere Paarkonstellationen ließen sich vor dem Hintergrund einer mythologischen Folie entfalten – in den Häusern hat man davon ausgiebig Gebrauch gemacht. Im Peristylhof der Stabianer Thermen haben wir gesehen, welche Möglichkeiten sich dadurch ergaben. Hercules, betrunken dargestellt, erliegt den Freuden des Kontexts. In seiner Gegenwart treten zwei mythische Liebespaare auf – Hylas und die Nymphen sowie Perseus und Andromeda –, die beide einen besonderen Bezug zu einem Wasserambiente aufweisen, zugleich aber die Rolle der Männer, passiv versus aktiv, sehr unterschiedlich ausdeuten. Auf diese Weise können unterschiedliche Rollen- und Handlungsoptionen zur Darstellung kommen, das Verhältnis der Geschlechter kann aus verschiedenen Perspektiven thematisiert werden. Doch an einem solchen Diskurs haben die Bilder der Thermen sonst kein Interesse:

1150 Bei Mielsch (1975, 51; 1979, 79 f.) aufgrund von Stilvergleichen in die beginnenden 70er Jahre datiert.

Männliche und weibliche Akteure werden für sich dargestellt. Allerdings mit einer signifikanten Ausnahme: den Sexszenen im Apodyterium der suburbanen Thermen. Hier sind es aber gerade nicht die Götter und mythischen Helden, die als Folie für das Ausleben von erotisch-sexuellen Phantasien in Anspruch genommen werden: Die namenlosen Akteure vermögen jedermann und jedefrau zu sein.

Zusammenfassung

Die vorausgegangenen Überlegungen zeigen, dass die Thermen offenbar als Erlebniswelt begriffen wurden, für deren atmosphärische Verstärkung auf immer wieder gleiche Versatzstücke zurückgegriffen wurde. Im Vordergrund steht weder die Präsenz der Götter (ein Thema etwa der Straßen, Gaststätten und Bars) noch die Auseinandersetzung mit komplexen Mythenbildern (die in Häusern geschätzt wurden). Vielmehr geht es darum, die Heiterkeit und Leichtigkeit des Thermenambiente und seine besondere atmosphärische Qualität – das Wassererlebnis – über eine Vielfalt von Bildformeln in Szene zu setzen. Besonders beliebt sind ‚schwebende' Figuren – Eroten, Horen und Victorien in den Lüften, Satyrn und Mänaden tanzend auf der Erde, Seekentauren und Nereiden in den Wellen. Sie verleihen den Thermen ein heiteres Flair, changieren zwischen Verspieltheit und Erotik, machen den Thermenbesuch zu einem sinnlichen Vergnügen. Spezifischere Bilder hat man allein für die Nymphäen gewählt. In den Stabianer Thermen und in der Natatio der suburbanen Thermen, wo feiner Wasserstaub den Raum gefüllt haben muss, hat man durch ägyptisierende Landschaften und Pygmäen eine exotische Welt evoziert. Exotik wird hier zum Anzeiger von Luxus[1151].

5.5 Decor-Strategien in pompejanischen Thermen

Bilder spielen für das atmosphärische Design in den Thermen Pompejis eine wichtige Rolle. Die Ausstattungslogik erschließt sich jedoch erst, wenn man den Wirkungskontext als Ganzes betrachtet.

Die Wände bleiben in den Thermenanlagen Pompejis oftmals bildlos. Dies kann durch die Nutzung der Wände für Mobiliar bedingt sein: In den Apodyteria waren es gemauerte oder hölzerne Ablagefächer, die vor die Wände treten, in den Forumsthermen gilt dies auch für das Tepidarium. Doch auch für andere Funktionsräume wählte man einen bildlosen Wand-Decor – besonders auffällig ist dies in den Caldaria. Im Frauen-Caldarium der Stabianer Thermen und im Männer-Caldarium der Forumsthermen gliederten stuckierte Pilaster die sonst monochromen Wandflächen. Hier wurde ein schnell zu überblickender, zugleich edel wirkender Decor gewählt, der für das Geschehen im Raum eine repräsentative Rahmung herstellte, ohne den Betrachter zu unterhalten. Im Caldarium der suburbanen Thermen entfaltete die marmorne Wandverkleidung einen besonderen Prunk. Materialluxus – oder die Suggestion eines solchen – traten an die Stelle gemalter Bilder.

Dass man in den zentralen Wandzonen – wo in den Häusern unterhaltende Bilder gewählt wurden – auf einen übersichtlichen Decor gesetzt hat, mag damit zu tun haben, dass gemalte Bilder unter Hitze und Feuchtigkeit besonders gelitten hätten. Doch auch die Thermennutzung mag eine Rolle gespielt haben: Durch das dichte Gedränge der Badenden haben sich die Wandflächen kaum für eine intensive Bildrezeption angeboten. Einen Sonderfall markierte die Natatio (und ggf. auch die Piscina calida) der suburbanen Thermen: Die Badenden hielten sich hier im tiefer gelegenen Becken auf, sodass an den Wänden, über den Köpfen der Badenden, ein dichtes Bildpanorama hinzutreten konnte.

Grundsätzlich gilt jedoch, dass in den pompejanischen Thermen bildlicher Decor üblicherweise an den Stuckgesimsen am Übergang zur Decke[1152] sowie an den stuckierten Decken und

1151 Allgemein zur Beliebtheit von nilotischen Sujets in (privaten wie öffentlichen) Thermen- bzw. Wasserkontexten, in Häusern auch im Gartenbereich, s. Versluys 2002, 252–259.
1152 Zur Prominenz von Stuckfriesen in Thermen, s. Blanc 2010, 57–59.

Lünetten entfaltet wurde. Hier regierten andere, medial und kontextuell bedingte Decor-Prinzipien als an der Wand. Besonders beliebt waren kleinteilige Kassettierungen und Netzmuster, die an eine tektonische Gliederung erinnerten und der Decke eine visuelle Struktur verliehen[1153]. Meist entschied man sich nicht für geometrische Kassettierungen oder einfache Rosetten, sondern nutzte die Felder für bildliche Darstellungen – und zwar üblicherweise für kleine Einzelfiguren. An die Stelle dichter Narrationen trat eine additive Bildsyntax. Ein solcher Decor bot sich für die Wahrnehmungsbedingungen in einer Thermenanlage ausgesprochen an: Ein flüchtiger Blick genügte, um die leicht verständlichen Einzelelemente zu identifizieren; bei längerem Betrachten mochte sich ein dichteres Assoziationsgeflecht ergeben. Zudem sprach ein solcher Decor alle Bevölkerungsgruppen gleichermaßen an, setzte er doch keine Vorkenntnisse voraus. Doch auch hier konnte auf figürlichen Decor zugunsten einer strigilierten Decke verzichtet werden[1154]. Dies mag funktionale Gründe (das Ableiten von Wasserdampf, die Reduktion von Hall) gehabt haben. Der Raum erhielt dadurch aber auch eine strenge, übersichtliche Rahmung.

Thermen zeichneten sich offensichtlich – gerade im Vergleich mit anderen öffentlichen Gebäuden – durch ein dichtes Bilderangebot aus. Doch zeigt sich, dass Bildlichkeit in Abhängigkeit von Nutzungsformationen und Sehbedingungen auch zurückgenommen werden konnte. Besonders prunkvolle Räume waren nicht notwendigerweise dicht bebilderte Räume.

6. Kommerzielle Atmosphären: Lebensmittelgeschäfte, Bars, Gaststätten und Herbergen (s. Appendix 1)

Unsere heutige Zeit ist durch eine tiefgreifende Ästhetisierung des Alltagslebens gekennzeichnet. Seinen prägnantesten Ausdruck findet dieser Prozess in der Ästhetisierung von Konsumgütern[1155] und den Räumen, die sich mit ihrer Produktion, ihrem Handel und Konsum verbinden. Solche kommerziellen Räume werden als wertige Erlebniswelten inszeniert, um eine intensivierte ästhetische Erfahrung des Kauf- bzw. Konsumaktes zu ermöglichen[1156]. Dadurch werden die Wertschätzung (und der Wert) der Produkte sowie ihr Konsum befördert[1157]. Konsumräume sind darauf ausgerichtet, dass die Menschen ihr Geld ausgeben. Die heutige gesellschaftliche und auch urbane Bedeutung des kommerziellen Sektors ist Ergebnis eines mehrere Jahrhunderte zurückreichenden Prozesses[1158]. In der Antike, insbesondere am Übergang von Republik zu Kaiserzeit, sind jedoch partiell vergleichbare Phänomene zu greifen: Es kam zu einer erheblichen ästhetischen Aufwertung der Produktwelt[1159]. Wie sich dazu die Gestaltung der kommerziellen Räume verhält, steht im Folgenden im Fokus der Überlegungen.

Am Forum lag mit dem Macellum ein Viktualienmarkt, der in seinem architektonischen Konzept, seiner Materialausstattung, seinem Bilderreichtum und seiner Verbindung mit einem

---

1153 Zum Aufkommen von Stuckdecken im Italien des 2. Jhs. v. Chr. und der Tradition der Kassettierung und geometrischen Ornamentierung, s. Lipps 2018, 120–128; zur Abhängigkeit der späteren Stuckdecken in den Thermen von solchen Vorläufern, s. Mielsch 1975, 14 f.; zur Einbettung der vespasianischen Decken der pompejanischen Thermen in den Horizont der Stuckdecken dieser Zeit, s. Mielsch 1975, 51–63.

1154 In den Stabianer Thermen: Frauen-Caldarium (IX); Männer-Tepidarium (III); in den Forumsthermen: Männer-Caldarium; s. Mielsch 1979, 77 f.

1155 Zur Ästhetisierung von Alltagsgütern, die neben einem Gebrauchs- und Tauschwert auch einen Inszenierungswert besitzen, s. etwa Böhme 2016, 27; er greift zurück auf Baudrillard 1970; zur Ästhetik der Alltagskultur, s. Lash – Urry 1994, 15; Welsch 1996, 4.

1156 Venkatesh – Meamber 2008, 47.

1157 Knox – Pinch 2006, bes. 56; Schrage 2009, bes. 151.

1158 Jäckel 2006, bes. 121 f.; Trentmann 2017. Luxuskonsum wurde als zentrales Movens für den Aufstieg des Kapitalismus betrachtet, vgl. Sombart [1912] 1996, bes. 137 f.; Schrage 2009, 91–93. 119. 141–196.

1159 Grundlegend Wallace-Hadrill 2010.

Kaiserkultraum ausgesprochen prächtig ausfiel. Für das Abschließen von Handelskontrakten mag man sich in der Basilica oder auch in der Eumachia-Halle getroffen haben, nicht zuletzt wurde der Forumsplatz selbst für den Aufbau von ephemeren Ständen genutzt (Kap. II 2.2). In all diesen Fällen vollzog sich das merkantile Geschehen vor dem Hintergrund einer prachtvollen Kulisse und wurde dadurch – ganz im Sinne unserer heutigen Konsumwelten – mit einer ehrwürdigen Atmosphäre aufgeladen.

In deutlichem Kontrast standen dazu die zahlreichen privaten Läden und Werkstätten[1160], welche das Bild der Hauptstraßen seit dem 2. Jh. v. Chr. prägten. Diese Tabernae und Officinae besaßen einen kleinen, rechteckigen Raum, der sich auf ganzer Front auf die Straße öffnete, sodass die feilgebotenen Waren schon von der Straße aus überblickt werden konnten. Die standardisierte Architektur bot einen äußerst beengten Rahmen für die Interaktion zwischen Anbieter/Verkäufer und Kunde/Konsument, aber auch zwischen den Konsumenten. Wie der Verkaufsraum ausgestattet wurde und ob weitere öffentlich zugängliche Räume hinzutraten, hing maßgeblich von den angebotenen Waren und Dienstleistungen ab.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Läden, die über einen L- oder U-förmigen Tresen mit eingelassenen Dolia verfügten[1161]. Solche Tresen-Installationen lassen sich mit dem Verkauf von Lebensmitteln in Verbindung bringen[1162]. Steven Ellis unterscheidet die Etablissements nach der Zahl ihrer Räume, die zu dem Verkaufsraum mit Tresen hinzutreten, spricht sie jedoch – wie mir scheint, irreführend – unterschiedslos als Bars an[1163]. Im Folgenden wird eine andere, *moderne* Terminologie eingeführt, die konkreter auf potentielle Nutzungs- und Erfahrungszusammenhänge abzielt, dadurch freilich stärker Fehldeutungen in Kauf nehmen muss[1164]. Ausgangspunkt sind die jeweiligen Nutzungsoptionen (*affordances*), die ein Etablissement bereithielt.

– Kleine Etablissements, die nur aus einem Verkaufsraum bestanden und darüber hinaus, wenn überhaupt, nur über einen Lagerraum oder Schrank verfügten, werden als Imbiss (mit Kochgelegenheit) oder Laden (ohne Kochgelegenheit) angesprochen. Sie besaßen keinen separaten Raum für den Aufenthalt der Klienten, ihnen fehlte somit jede Verweilqualität. Sie waren als

1160 In der Mehrzahl der Fälle wohl vermietet, s. Pirson 1999, 23 f. 47–49; Monteix 2010a, 47 f.; zur juristischen Situation: Monteix 2013a, 161–181. Tabernae können im Erdgeschoss über Türen mit dem dahinter anschließenden Haupthaus verbunden sein, häufig führt eine Treppe zu einer kleinen Pergula im Obergeschoss; s. Flohr 2013, 189–195; Mastrobattista 2017.

1161 Die Mehrheit dieser Tresen (71 %) besitzt eine L-Form. Dreiseitige, U-förmige Tresen sind wesentlich seltener (8 %). Fast alle sind mit ihrer Front zum Straßenraum hin ausgerichtet und reichen bis an die Schwelle der Taberna heran, s. Ellis 2005, 43–48; MacMahon 2005, 70–72; vgl. Monteix 2013, 10 f.; 2015, 218–221 zu Dolia in Tresen.

1162 Monteix 2007, bes. 121–123 mit Kartierung (auch Tresen ohne Dolia berücksichtigend, die hier ausgelassen sind, weil sie zu anderen Geschäften gehören können); eine Besprechung der Installationen bei Monteix (2010, 153–156 Abb. 7) mit Kartierung von Lebensmittelläden und Einwohnerdichte; weiterhin Monteix (2010a, 113–132; 2013, Abb. 3) mit Kartierung von Bäckereien und Lebensmittelläden und ihrer jeweiligen Ausstattung, nämlich Mühlen einerseits, Öfen/Dolia andererseits; s. außerdem Ellis (2005, 10–18. 153–182) mit Quellensammlung; MacMahon 2005, 79–82; Monteix (2013, 11; 2015, 221–223) zu den Termini *thermopolium*, *popina* und *caupona*. Altgrabungen erlauben meist keine Rückschlüsse auf die verkauften Waren, erst bei den jüngst ausgegrabenen Tabernae kommen naturwissenschaftliche Analysen zur Bestimmung der Verkaufsgüter zum Einsatz; s. Ellis 2012, 108.

1163 Zu Grundfläche, Raumanzahl und Typologie, s. Ellis 2005, 82–115; zu ihrer Ansprache als Bars, s. Ellis 2004; 2004a; 2011; 2018, 65–69. Ellis (2004a, 45) schränkt zwar ganz explizit ein, dass nicht alle Läden mit Tresen als Bar anzusprechen sind (erneut Beard 2008, 226 f.), für seine Auswertungen hat dieser Einwand jedoch letztlich keine Konsequenzen. Mit undifferenzierter Benennung als ‚Bars' ebenfalls Gesemann 1996, 47 f.; Fant et al. 2013, bes. 182; Hartnett 2017, 41. 54 f.; kritisch zum modernen Sprachgebrauch Monteix 2010a, 92; kritisch zur unterschiedslosen Benennung als Bars, s. Beard 2008, 226 f. Für Wallace-Hadrill (1994, 151–157) gehören diese Räume unterschiedslos zur kleinsten Gebäudeeinheit Pompejis, sodass er weder zwischen Läden und Werkstätten noch zwischen Verkaufsläden und Bars mit Aufenthaltsräumen trennt. Ein Gespür für die Unterschiede hat Neudecker (2012) entwickelt, er verzichtet jedoch auf eine terminologische Differenzierung. Sein Fokus liegt auf Bars/Kneipen und Restaurants, die zum Verweilen einladen.

1164 Ähnlich Ruiz de Arbulo und Gris (2017, 162), die zwischen einem Konsum im Stehen, zu Tisch und im Triclinium unterscheiden.

Take-aways konzipiert, sodass die Lebensmittel bzw. Speisen in unmittelbarer Nähe auf der Straße konsumiert[1165] oder zum Verzehr nach Hause mitgenommen wurden[1166].

– Davon unterscheiden sich Schank- bzw. Verkaufsräume, die sich mit ein oder zwei Gasträumen sowie ggf. einer Latrine und/oder Küche verbanden. Solche Bars boten Gelegenheit zur Bewirtung von Gästen, luden zur sozialen Interaktion ein und wurden so zu einem öffentlichen Aufenthaltsraum[1167]. Im Sinne Ray Oldenburgs sind es Third Places par excellence[1168]. Allerdings war das Platzangebot beschränkt, oft fielen die Nebenräume derart klein aus, dass nur kleinste Gruppen zusammensitzen (oder -liegen) konnten. Ob ein Verkaufsraum ein oder zwei solcher Gasträume besaß, machte für die grundsätzlichen Nutzungsoptionen keinen Unterschied[1169].
– Davon wiederum unterscheiden sich große Gaststätten, die im 1. Jh. n. Chr. vermehrt in älteren Hauskomplexen eingerichtet wurden[1170] und dementsprechend eine hausähnliche Struktur aufwiesen. Sie verfügten neben dem Schankraum über mehrere Gasträume und einen oder mehrere Hofbereiche. Man mochte sie zum längeren Verweilen nutzen, einzelne Cubicula konnten als Séparées auch einzeln gemietet, zur sexuellen Interaktion oder zum Übernachten genutzt werden[1171]. Dass diese Funktionen in der Antike nicht trennscharf geschieden wurden, legt ein Dipinto an der Fassade von Gaststätte und Hospitium des Sittius (VII 1,44–45) nahe. Unter dem auffälligen (Werbe-)Bild eines Elefanten[1172], dem der Graffito *Sittius riistituit / iilliifantu* beigeschrieben ist[1173], macht ein Dipinto (CIL IV 807) Werbung für die Vermietung der Räumlichkeiten: *hospitium hic locatur. triclinium cum tribus lectis* (zum Kontext: vgl. Abb. 356)[1174]. Das Etablissement wird als *hospitium* angesprochen, das ein *triclinium* vermietet. In seiner Raumstruktur unterscheidet es sich nicht von anderen Gaststätten und ist wie diese mit einem Tresen ausgestattet. Ob das Triclinium folglich für eine zu bewirtende Gästegruppe oder zum Übernachten angemietet wurde, wird nicht spezifiziert – und tatsächlich werden in der Praxis die Übergänge fließend gewesen sein[1175].

1165 So angenommen bei Ruiz de Arbulo – Gris 2017, 163; zur Attraktivität solcher Imbiss-Gelegenheiten heute, s. Whyte 1980, 50.

1166 Da viele Häuser und Wohneinheiten Pompejis – insbesondere die zahlreichen Pergulae – über keine eigene Küche verfügen, wird sich ein erheblicher Teil der Bevölkerung, insbesondere aber die ärmeren Leute, hier regelhaft mit Essen versorgt haben. Zur Ausstattung von Häusern bzw. Hauseinheiten mit Küchen, s. Kastenmeier 2007, bes. 57–67.

1167 Zum Verhältnis von öffentlich und privat, s. Carmona 2021, 323 f.

1168 Oldenburg 1997; Carmona 2021, 325.

1169 Hier sind folglich die Typen 2 und 3 von Ellis (2005; 2018) zusammengefasst, doch fallen auch einige Kontexte von Ellis' Typ 4 in diese Kategorie, nämlich dann, wenn es sich bei den zusätzlichen Räumen um Service- und nicht um Gasträume handelt.

1170 Grundsätzlich mag es sich im einen oder anderen Fall auch um Hospitia gehandelt haben, die sich im archäologischen Befund nicht als solche fassen ließen.

1171 Diese Funktionen hat die Forschung mit verschiedenen lateinischen Begriffen in Verbindung gebracht, namentlich *popinae, cauponae, tabernae, hospitia, stabula* (etwa Kleberg 1963; Packer 1978; DeFelice 2007). Allerdings ist in der Folge mehrfach betont worden, dass eine Korrelation dieser Begriffe mit archäologischen Gegebenheiten Probleme bereitet, vgl. Wallace-Hadrill 1995, 45 f.; DeFelice 2001, 21–23; Ellis 2004; 2012, 101 f.; 2018 (insbesondere zu den Begriffen *popina, caupona, thermopolium, taberna*); Monteix 2007; Holleran 2012, 140–143; McGinn 2013, 618; Le Guennec 2019, 50–152) mit einem Fokus auf Termini, die mit der Beherbergung in Verbindung stehen; weiterhin Ruiz de Arbulo – Gris 2017, 154–156. 159–161; mit einer Forschungsgeschichte zum Gebrauch lateinischer Termini Monteix 2010a, 89–92.

1172 Zum Folgenden Fröhlich 1991, 324 Kat. F45; PPM VI (1996) 462–464 s. v. VII 1, 44–45, Caupona e hospitium di Sittius (V. Sampaolo) 462; Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [175 f.] 78.

1173 CIL IV 806; Curti 1873, 297; Overbeck – Mau 1884, 379 f.; Mau 1908, 419; Fröhlich 1991, 324 Kat. F45 (zur Transkription des Graffito); Kieburg 2014, 38.

1174 Kieburg 2014, 124.

1175 Darüber hinaus existierten auch Herbergen ohne Verköstigungsoption (mithin ohne Tresen). Aufgrund ihrer unsicheren Identifikation bleiben sie hier aber außen vor. Dies gilt insbesondere für die bei Packer (1978) als *hospitia* diskutierten Komplexe. Er selbst erkennt deren große strukturelle Nähe zu Häusern (Packer 1978, 44). Besonders kritisch diskutiert wird der Komplex IX 5,14–16, der von Mau (1879, 209 f.) als Kneipe und Bordell identifiziert worden

Antike Quellen kennen diese hier eingeführte Differenzierung zwischen Lebensmittelläden, Bars und Gaststätten zwar nicht, doch rekurrieren sie auf verschiedene Funktionen. Wenn literarische Quellen von *popina* sprechen, unterstellen sie zumeist, dass sich die Klienten hier aufhalten, interagieren und ‚herumlungern'. Neben einem Verkaufsraum müssen sie folglich über einen oder mehrere Gasträume verfügen[1176]. Seneca verortet in diesem Umfeld der Garküchen *voluptas* mit all ihren negativen Implikationen (s. Kap. I 2), und auch sonst werden *popinae* mit orgiastischem Konsum und zwielichtigen Gestalten in Verbindung gebracht[1177]. Iuvenal entfaltet das Bild einer Ostienser Bar, in der man Mörder, Seeleute, Diebe, Sargmacher und Priester-Eunuchen antrifft[1178]. Zumindest in der gesellschaftlich verbreiteten und literarisch kommunizierten Vorstellung handelt es sich um einen Treffpunkt der unteren sozialen Schichten mit zweifelhaftem Ruf[1179]. *Caupo* ist in den pompejanischen Inschriften hingegen neutral besetzt. Es ist derjenige, der Gemüse und Getreide verkauft, aber auch Gäste zum Trinken und/oder Speisen sowie zum Übernachten empfängt[1180]. *Caupona* als Bezeichnung für Bars und Gaststätten, in denen man essen, trinken oder schlafen konnte, besitzt ebenfalls keine negative Konnotation[1181]. *Hospitia* sind in den Quellen bisweilen mit dem Verkauf von Speisen, vornehmlich aber mit dem Beherbergen von Gästen (*hospites*) verbunden[1182]. Eine explizit negative Bewertung bleibt auch hier aus[1183]. Die lateinischen Termini lassen sich somit weder trennscharf auf antike Befunde noch auf moderne Kategorien beziehen. Doch gehen sie von sozial konnotierten Nutzungsformen aus und versehen diese mit entsprechenden moralischen Wertungen.

Läden mit Lebensmittelverkauf und Imbisse, Bars und Gaststätten gehörten allerdings nicht schon immer zum Stadtbild. Das Auftreten von Tresen kann laut Steven Ellis auf der Basis stratigraphischer Daten in die augusteische Zeit datiert werden[1184]. Dadurch muss erstmals eine tatsächlich öffentliche Kultur des Essens und Trinkens entstanden sein, auch erste Bars und Gaststätten kommen in dieser Zeit auf[1185]. Die Mehrzahl der großen Gaststätten ist aber wohl nach dem Erd-

---

war, ohne dass allerdings ein Tresen nachweisbar gewesen wäre. Bei DeFelice (2001, 118 f.) und Ellis (2004) ist er folglich nicht gelistet. Tatsächlich beruht die Identifikation des Gebäudes als Bar/Bordell wesentlich auf einem Raum (f') mit erotischen Malereien – ein Sujet, das man ebenso in Häusern erwarten darf; s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26; Clarke 2001, 178–187; 2003, 70 f. Bei Le Guennec (2016) gelten Tresen als wichtiges Identifikationskriterium von Herbergen, das diese von Häusern unterscheidet. Die Abgrenzung zu Gaststätten ohne Übernachtungsgelegenheit bleibt aber auch hier unscharf.

1176 Anders Grossi (2017, 34), die ausgehend von lexikalischen Überlegungen (einer Herkunft des Wortes *popina* aus dem Oskischen) annimmt, dass es sich um Etablissements zum Verkauf von warmen Speisen handelt. Darüber hinaus allerdings postuliert sie ohne weitere Begründung, dass es sich um kleine Läden handelt, die nur über einen Raum verfügen.

1177 Zu den Quellen, s. Ellis 2004a; 2005, 19–21; Monteix 2007, bes. 117 f.; 2013a, 172 f.; Holleran 2012, 148 f.; Grossi 2017, 32 f.; Ruiz de Arbulo – Gris 2017, 155.

1178 Iuv. 8, 171–178.

1179 Kleberg (1963, 18–32) sieht die meisten Etablissements als Orte der sozialen Mittel- und Unterschicht. Insbesondere die Armen, Räuber, Verbrecher und Spieler seien hier regelmäßig anzutreffen und entsprechend niedrig sei die soziale Stellung von Wirten.

1180 In Selbstzeugnissen (s. CIL IV 494. 537. 629. 1048. 3502) und Graffiti (CIL IV 8442. 8529) belegt; vgl. Kleberg 1963, 1–5; Monteix 2007, 119 mit Quellen; 2013, 11; 2015, 222 f.; Ruiz de Arbulo – Gris 2017, 155. 160 mit Anm. 44 (mit Quellen); jüngst Le Guennec 2019, 33–50. In literarischen Quellen aber mitunter negativ besetzt: Cic. div. 1, 57; 2, 135 wird der Gast vom *caupo* ermordet. Bei Martial werden *copones* oft als gerissen und hinterhältig beschrieben, da sie Wein stark verdünnen (z. B. Mart. 1, 56; 3, 57).

1181 Zu *caupo*, *caupona*, s. Cic. inv. 2, 14–15; Cluent. 163; div. 1, 57; 2, 135; Mart. 13, 11; Iuv. 9, 108; Tac. ann. 14, 15, 2; Suet. Nero 27, 3. Ausführlich zusammengestellt bei Ellis 2005, 160–164; Monteix 2015, 222 f.

1182 Kleberg 1963, 34–41; Grossi 2017, 6.

1183 Die moderne Forschung vermischt Begrifflichkeiten wie *cauponae*, *termopolia* und *bars* so, dass eine exakte Bezifferung für Pompeji schwer möglich ist, vgl. La Torre 1988, 78; Ellis 2004, 373–375; Monteix 2013, 11.

1184 Zur Datierung der Tresen (und ihrer Marmorverkleidungen), s. Ellis 2018, 127. 151–167. 169–172; vgl. Kap. I 1.1.

1185 Sicher etwa die Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19); vermutlich die Gaststätte der Casa di Sallustio (VI 2,4–5); s. Appendix 1.

beben entstanden und hat ältere Hausstrukturen umgenutzt[1186]. Das gemeinsame Speisen in der Öffentlichkeit muss dann noch einmal eine neue Qualität gewonnen haben. Durch die Ansiedlung von Bars und Gaststätten hat der öffentliche Raum erheblich an Attraktivität gewonnen[1187].

Dieser knappe Blick auf die Geschichte des Lebensmittelverkaufs ist auch für das Erscheinungsbild der Etablissements von Bedeutung. Wenn man nach ihrer Gestaltung in Abhängigkeit von spezifischeren funktionalen Anforderungen fragt, so ist die erwähnte Umnutzung häuslicher Strukturen in Rechnung zu stellen: von einzelnen Räumen, zusammenhängenden Raumeinheiten oder gar ganzen Häusern. Architektur und Ausstattung konnten somit älteren Datums und nicht ursprünglich für ein zahlendes Publikum konzipiert gewesen sein. Seltener gilt dies für Verkaufsräume, die in einem Cubiculum (zu Seiten der Fauces eines Hauses) eingerichtet wurden: Sie wurden im Zuge der Umnutzungen zumeist neu ausgestattet. Anders verhält es sich bei den größeren Gaststätten, die ältere Hauseinheiten umnutzten: Hier war man um die Bewahrung der ursprünglichen Ausstattung von Aufenthaltsräumen und Hofbereichen bemüht. An dieser Strategie hielt man auch fest, als es darum ging, die Erdbebenschäden des Jahres 62 n. Chr. zu beheben. Die Verkaufsräume wurden rasch im vierten Stil neu ausgemalt[1188], unfertige Wände in Rauputz sind selten (etwa I 10,13), während die Aufenthaltsräume, sofern möglich, ihr altes Gesicht behielten[1189]. Auch wenn Architektur und Ausstattung von Läden, Bars und Gaststätten somit nur bedingt für ein kommerzielles Publikum intendiert waren, lässt sich nichtsdestotrotz nach den Atmosphären fragen, die sie für ihre Gäste bereithielten.

Vielfach sind heute nur noch Spuren der ursprünglichen Ausstattung greifbar, da der oftmals wenig komplexe Decor nicht als erhaltungswürdig eingestuft und dem Verfall überlassen wurde. Um ein Bild der ursprünglichen Situation nachzeichnen zu können, muss auf ältere Zeichnungen, Stiche und Aquarelle zurückgegriffen werden, mitunter sind Beschreibungen der einzige Anhaltspunkt. Selbst diese fragmentarische Ausgangslage ermöglicht jedoch Einblicke, wie die Etablissements in Bezug auf spezifische Wahrnehmungs- und Nutzungsanforderungen gestaltet wurden.

6.1 Läden und Imbissstuben ‚an der Ecke'

Meist boten Läden nicht nur Hülsenfrüchte, Obst, Gemüse oder Fleisch, sondern auch heiße Speisen an, sodass Essensgeruch in der Luft lag[1190]. Doch ob Laden oder Imbiss: Der Platz war beschränkt.

1186 Maiuri (1942, 216 f.) und Rostovtzeff (1957, 72–75) hatten angenommen, dass dies für die ökonomische Infrastruktur allgemein gilt, und auf dieser Basis weitreichende Thesen zum Verhalten der Eliten nach dem Erdbeben und zum Aufstieg unterer Schichten formuliert; zu Recht kritisch Ellis (2018, 168 f.). Allerdings bezieht er sich auf die augusteische Datierung von Tresen – und damit die Entstehung der Verkaufsräume; die Datierung der größeren Bars und Restaurant-Komplexe thematisiert er nicht eigens, da er keine funktionale Trennung von Läden, Bars und Gaststätten einführt (s. o.). Künftige Grabungen werden zeigen müssen, in welchem Umfang auch Bars und Gaststätten schon zur augusteischen Stadtlandschaft gehörten.

1187 Eine detailliertere Diskussion der Chronologie ist auf der Basis der publizierten Daten nicht möglich, nur für wenige Bereiche – wie dem von Steven Ellis selbst im Detail untersuchten Areal an der Porta Stabia – liegen überhaupt stratigraphische Daten vor. Hier handelt es sich mehrheitlich um einfache Läden und Imbisse. Für die zwei größeren Gaststätten an diesem südlichen Abschnitt der Via Stabiana – nämlich I 1,1.10 und I 2,1.30–32 – diskutiert Ellis (2018, 173) nicht explizit, ob die Verkaufsräume schon vor dem Beben über Verweilräume verfügten. Allerdings handelt es sich in beiden Fällen auch nicht um umgewidmete Atriumhäuser.

1188 Dies bestätigen auch jüngere Bauuntersuchungen, exemplarisch etwa zu VI 10,3, vgl. Zampetti 1996, 112 f.

1189 Ausführlich untersucht für die Insula IX 5, s. Beck 2023.

1190 In Bezug auf alle Tresen (nicht nur jene der Läden und Imbisse) sind es 130 von 158, die über eine Kochgelegenheit verfügten. Für Steven Ellis ist das Vorhandensein einer Kochgelegenheit ein wesentliches, typenkonstituierendes Merkmal; vgl. Ellis 2004a, 45 f.; 2005, 23–28. 58–63 (hier sind 128 Tresen mit Kochgelegenheit gelistet); weiterhin Ellis 2005, 82–115; 2018. Monteix (2007, 121 f.) nennt 164 Etablissements mit Tresen (allerdings auch jene ohne Dolia einschließend), später (2010, 148–150; 2013, 9; 2015, 217 f.) nennt er 166 Läden mit Tresen (mit und ohne Dolia) von denen 158 mit dem Verkauf von Lebensmitteln zu verbinden seien. Darüber hinaus darf man Tresen aus Holz in Rechnung

Man darf sich ein dichtes Gedränge am Tresen vorstellen, der im Zentrum der ökonomischen Interaktion zwischen Verkäufer und Kunde stand. Es verwundert daher nicht, dass der gestalterische Aufwand vor allem auf dem Tresen lag[1191]. Die meisten Tresen waren verputzt und bemalt[1192], wobei die Gestaltung von einem einfachen, monochromen Verputz, meist in roter (IX 7,22; IX 11,2), selten auch in weißer Farbe (VII 7,3), über gemalte Marmorimitationen (I 2,29?; I 3,21–22; IX 9,1) bis hin zu bildlichen Darstellungen reichte. Zwei der bebilderten Tresen zeigten sexuelle Sujets – einmal war es ein Phallus, der von masturbierenden Männern umgeben war (VI 16,33; **Abb. 280)**, einmal Priapus in einer Aedicula, die von gerahmten Phalli flankiert wurde (I 7,14)[1193]. Sexuelle Sujets wurden – im dichten Gedränge am Tresen – auf den Erwerb und auch auf den genussvollen Konsum von Speisen bezogen. Tresen vermochten nicht nur durch eine reiche Bebilderung, sondern auch durch hochwertige Materialien die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In elf Fällen war die Arbeitsfläche mit Marmor verkleidet[1194], einmal waren Oberseite und Front mit Marmor versehen, eine vollständige Marmorverkleidung ist für zwei Fälle bezeugt. Im Laden des Astylus (III 8,8) war in die Verkleidung des Tresens ein zweiseitig bearbeitetes, fragmentiertes, mithin als Spolie verwendetes Marmorrelief integriert[1195]. Die sichtbare Seite zeigte einen Satyrkopf, der an einen bacchischen Kontext denken ließ. Die Gestaltung des Tresens konnte offensichtlich selbst in einfachsten Läden und Imbissstuben zu besonderem Prunk gesteigert werden.

Die Wände sind in den Verkaufsräumen nach dem Erdbeben fast durchgängig neu gestaltet worden, sodass ihr Decor in Bezug auf den Funktionskontext untersucht werden kann. Dass die Gestaltungsformen ausgesprochen einfach ausfielen, braucht nicht zu verwundern: Häufig waren nach Auskunft von Balkenlöchern Holzregale in der Wand verankert, in denen u. a. Amphoren für den Verkauf von Wein gelagert wurden[1196]. Auch Treppenaufgänge, die ins Obergeschoss führten, waren vor die Wände gesetzt. Vor allem aber waren die Läden und Imbisse ohnehin nicht als Verweilräume für Kunden vorgesehen, sodass ihre Wände nicht zu unterhalten brauchten. Anders als von Andrew Wallace-Hadrill und auch Richard Neudecker angenommen[1197] bedeutete dies aber nicht, dass Läden keine Gestaltung erfahren hätten[1198].

stellen, auch wenn diese wohl selten waren; s. Ellis 2004a, 41; Monteix 2010a, 63–65. Umgekehrt sind nicht alle – sicher aber die meisten – Tresen mit dem Verkauf von Lebensmitteln in Verbindung zu bringen, s. Monteix 2010a, 92. Zu Lagermöglichkeiten von Waren (Regalen u. a.), s. Ellis 2005, 63–65; zu Wasserreservoirs, s. Ellis 2005, 68–70.

1191 Vgl. MacMahon 2005, 75 f. Eine Zusammenstellung der Tresendekorationen bei MacMahon 2005, 72–75; Kieburg 2014, 62–66.

1192 Verputz (auch wenn bisweilen nicht erhalten) anzunehmen für I 2,29; I 10,13; I 12,12.13; I 13,13; II 2,1; II 4,5; V 3; VI 5,12; VI 13,17; VI 16,33; VII 2,15; VII 7,3; VII 9,22; VIII 3,22; VIII 3,29; VIII 4,40a; IX 1,13; IX 3,10; IX 7,22; IX 9,1; IX 11,2.

1193 Stefani 2005, 101 mit Abb.; vgl. PPM I (1990) 728 f. s. v. I 7, 13, Casa con bottega, forse caupona (A. de Vos) 728; Monteix (2010a, 96) ignoriert die erotische Konnotation und spricht von einem apotropäischen Bild; Ellis 2005, 251–254.

1194 I 3,2; I 3,21–22; I 3,28; I 4,3; I 7,14; III 8,8; VI 17 [Ins. Occ.],2; VII 6,23–24; IX 7,13; IX 9,1; IX 11,2.

1195 Sogliano 1905, 273 f.; vgl. Ellis 2005, 319–321 als Laden III 8,9.

1196 In Herculaneum sind die Holzregale besser erhalten, s. Laden V 2 (Casa di Nettuno ed Anfitrite) mit Amphorenregal (Mols 1999, 200 f. Nr. 31 Abb. 148. 149); Laden VI 12 mit Amphorenregal (Mols 1999, 202 f. Nr. 32); Laden Insula Occidentalis II 9 (Mols 1999, Nr. 33 Abb. 152. 153); Laden V 12 mit Wandregal (Mols 1999, 205 f. Nr. 34 Abb. 154. 155); Laden V 17 mit hölzernem Schrank (Mols 1999, 210 f. Nr. 37 Abb. 159. 160); vgl. Monteix 2010a, 68–70. Die Dolia dürften indes eher nicht für die Aufbewahrung von Wein genutzt worden sein. Ellis (2004a, 47; 2012, 108) mit dem Hinweis, dass sich die oft porösen Tresen-Container kaum für Flüssigkeiten eigneten, dass man sich jedoch vorstellen könne, dass darin Weinschläuche oder kleinere Gefäße eingesetzt waren; vgl. Beard 2008, 227. Holleran (2012, 136 mit Abb. 3.7) verweist auf ein Relief von der Isola-Sacra-Nekropole in Ostia, das solche Regale zeigt; Monteix (2010a, 103) mit dem Hinweis, dass die Dolia zur Weinaufbewahrung, wie sie aus Villae rusticae bekannt sind, eine andere Form besitzen.

1197 Wallace-Hadrill (1994, 153 f.) zählt sie zu den kleinsten Gebäudeeinheiten der Stadt und geht davon aus, dass sie mehrheitlich überhaupt keinen Decor besaßen. Neudecker (2012, 95) stellt zwar die prächtigen Tresen in Rechnung; „eine darüber hinausgehende Ausstattung mit Wandfarbe oder gar Wandbildern ist selten anzutreffen, und dann zumeist ein Relikt früherer Wohnnutzung".

1198 Curti (1873, 293–301) bespricht ausführlich die zu seiner Zeit sichtbaren bzw. noch bekannten Ausstattungsformen von Tabernae.



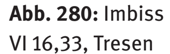


Abb. 280: Imbiss VI 16,33, Tresen



Abb. 281: Imbiss I 13,13, mit roter unterer und weißer oberer Zone

Am unteren Ende der Ausstattungsskala stehen weiß verstuckte Räume[1199] und Räume mit einer roten unteren und einer weißen oberen Zone[1200]. Dabei kann die untere Zone, die in einigen Fällen weit hinaufreicht, in rotem Putz oder Cocciopesto gestaltet sein (vgl. I 13,13; **Abb. 281**). Durch das Zonendesign wirken diese rot-weißen Räume wie eine Erweiterung des Straßenraums – und tatsächlich zeichnen sie sich wie dieser durch ‚Laufkundschaft' aus.

Wie im Straßenraum kann das Grund-Design eine Paneelgliederung erhalten – im Fall von Laden IX 7,22 etwa ist der hohe rote Sockel durch gelbe Streifen in Felder gegliedert[1201]. Mitunter treten – anders als im Straßenraum – figürliche Vignetten hinzu. Im Imbiss VI 16,33 wird die durch gelbe Bänder gegliederte, weiße Sockelzone zum Träger von pickenden Vögeln, einem Hahnenkampf und einem Pfau **(Abb. 282)**[1202]. In seiner Kleinteiligkeit setzt dieser Decor Nahsichtigkeit voraus und besitzt dadurch eine spezifische Innenraumqualität.

Ein vom Straßenraum abweichendes Erscheinungsbild konnte auch durch den Einsatz von besonderen Farben erzeugt werden. Im Laden des Astylus (III 8,8), dessen Tresen durch ein Satyrrelief aufgewertet war, folgten auf einen dunkelgrünen Sockel gelbe Paneele mit grünem Rahmen,

---

1199 So vermutlich I 3,2.
1200 Schlecht erhalten, aber ggf. mit einer rot-weißen Gestaltung zu verbinden: I 3,2; I 3,28; I 4,3; I 7,14; I 10,13; VI 5,12; VI 13,17; VI 17 [Ins. Occ.],2; VII 1,1.62; VII 2,15; VII 2,32–33; VII 7,3; VIII 2,35; VIII 3,22; IX 1,3; IX 1,13; IX 7,13; IX 7,24; IX 11,2.
1201 PPM IX (1999) 865–869 s. v. IX 7, 21–22 (I. Bragantini) 866 Abb. 1.
1202 Bei I 4,3: Mittelzone weiß mit roten Rahmenlinien; VII 1,1.62 laut Ellis (2005, 396): weiße Mittelzone mit Feldergliederung; VII 6,1–2 laut Spano (1910, 439): Mittelzone mit hellen Paneelen.

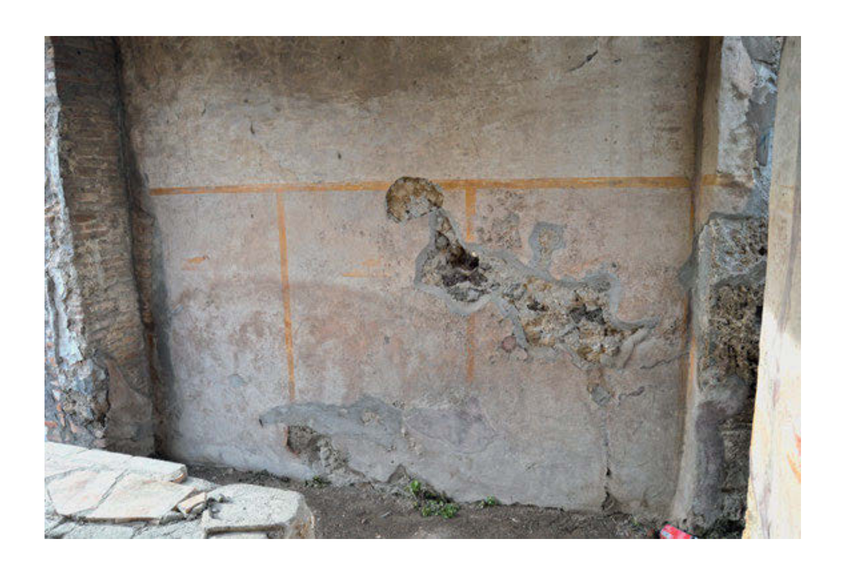


Abb. 282: Imbiss VI 16,33, Verkaufsraum

die ebenfalls zum Träger von figürlichen Darstellungen wurden: einem pickenden Pfau, der in den seitlichen Feldern jeweils von einem fliegenden Greifen flankiert wurde. Zu dem kleinteiligen, naturhaften Decor trat eine großformatige Darstellung des Mercur mit Geldbörse und Caduceus hinzu – ein Bildsujet, das von Fassaden, und insbesondere Ladeneingängen, vertraut war. Es verlieh dem Geschäft eine sakral-merkantile Aura.

Auch sonst können Götterbilder die Verkaufsräume bereichern. Im Imbiss I 3,21–22 erscheint unmittelbar neben dem Tresen auf rotem Grund der zurückgelehnte Apollo mit Kithara, eingefasst von einer filigranen Aedicula **(Abb. 283)**[1203]. Körperhabitus und Tätigkeit des Apollo erzeugen eine entspannte Atmosphäre, vermitteln aber zugleich Kultiviertheit und tragen zu einer Ästhetisierung des Ambiente bei. Im Laden I 3,2 war in einer Bogennische die thronende Isis-Fortuna dargestellt[1204]. Die Läden konnten folglich sehr unterschiedliche göttliche ‚Patrone' wählen. Lararien fehlen in diesen kleinen Geschäften – vielleicht, weil hier keine Träger für den Kult verantwortlich zeichneten bzw. man mit diesen ‚Durchgangs'-Räumen keine eigene Ortsqualität assoziierte[1205]. Dieser Umstand ist kultisch, aber mit Blick auf die hier verfolgte Frage auch atmosphärisch interessant.

Mit Laden V 1,14 sei abschließend ein Sonderfall angesprochen. Seine Wandmalereien im Kandelaberstil gehören zu einer älteren Bauphase, als der Raum noch als häusliches Cubiculum genutzt wurde. Die Mittelzone wird von einer filigranen Aedicula dominiert, vor den seitlichen Paneelen stehen Kandelaber, die in den Architekturprospekt der Oberzone hineinragen **(Abb. 284)**[1206]. Durch seine wertige Ausstattung besitzt dieser Verkaufsraum eine hohe Aufenthaltsqualität. Im hektischen Verkaufsbetrieb dürfte diese aber kaum zum Tragen gekommen sein.

1203 Matz 1869, 242; PPM I (1990) 75 f. s. v. I 3, 22, Termopolio (V. Sampaolo) 76 Abb. 1.

1204 Boyce 1937, 23 Kat. 18; Tran Tam Tinh 1964, 123 Kat. 2; Beaurin 2013, 361. 472 Nr. II.8.

1205 Dies gilt offensichtlich nicht nur für Läden des Lebensmittelverkaufs, sondern für Tabernae generell. Rituelle Bilder treten nur auf, wenn zum eigentlichen Verkaufsraum weitere Räume zum Aufenthalt oder zur Produktion hinzukommen, etwa bei Läden, die sich mit einem Haus verbinden, oder bei Werkstätten (Bäckereien, Fullonicae etc.); s. dazu die Listen bei Fröhlich 1991, 343–350 (Katalogbeilagen 1–3). Von dieser ‚Regel' bzw. Tendenz lassen sich nur zwei Ausnahmen benennen: Laden IX 8,4 mit einem winzigen Nebenraum. Laut Boyce (1937, Kat. 449) waren rechts der Tür Genius und Schlange, links der Tür Mercur mit Omphalos/Schlange dargestellt. Auch Taberna IX 3,7 verfügt über nur einen Raum, allerdings einen Treppenaufgang. Laut Fröhlich (1991, Kat. L101 Taf. 47, 1) befand sich an der Nordwand eine Nische, in Verbindung mit der in einem Bildfeld Isis-Fortuna und der berittene Helios/Harpocrates-Helios dargestellt waren. Hier handelt es sich folglich nicht um eine Larendarstellung/ein rituelles Bild. Fröhlich (1991, 38 f.) und Giacobello (2008, 116–118) werden auf den Umstand, dass in den ‚reinen' Läden rituelle Bilder fehlen, nicht aufmerksam.

1206 PPM III (1993) 533–539 s. v. V 1, 14 (V. Sampaolo) 535 Abb. 3; vgl. Mau 1882a, Taf. 8.

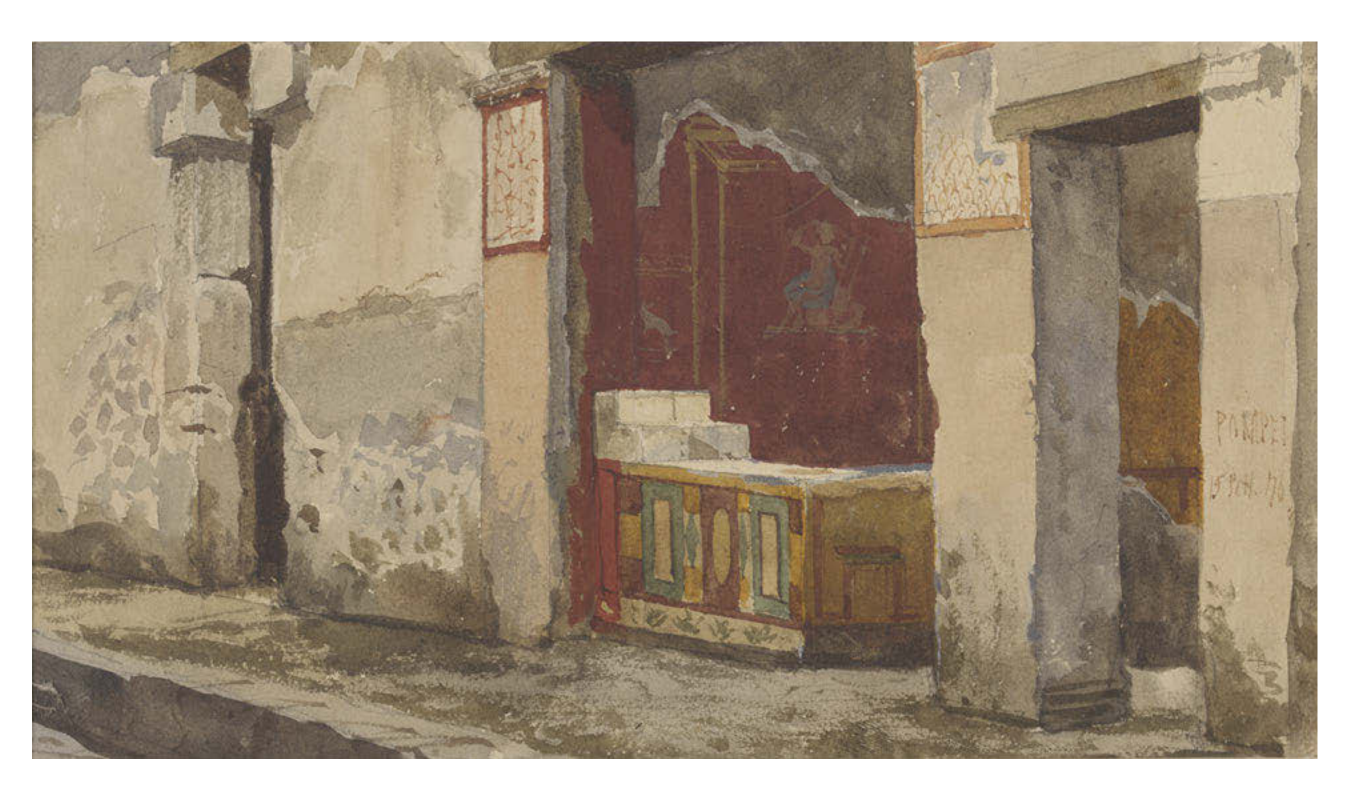


Abb. 283: Imbiss I 3,21–22, nach Aquarell von L. Bazzani, 1876 (London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2059–1900)

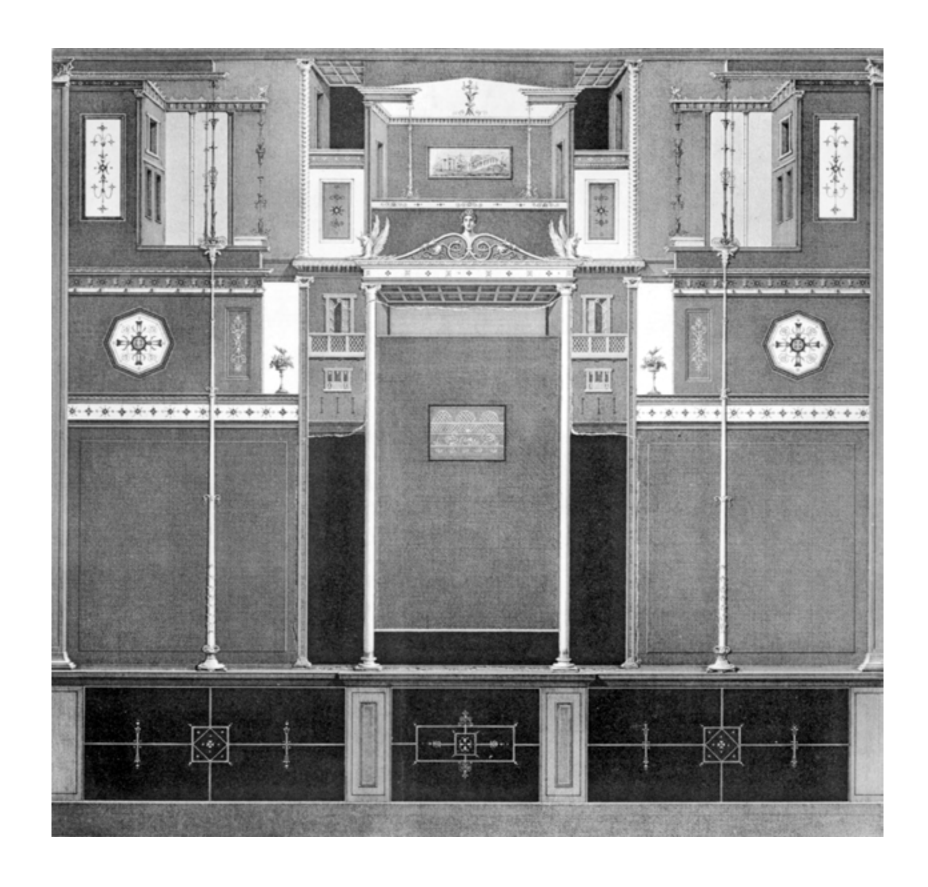


Abb. 284: Laden V 1,14 mit Ausmalung im zweiten Stil

Die vorausgegangenen Überlegungen bestätigt ein herausragender Neufund, der die lückenhafte Überlieferung mit Leben füllt: der Imbiss der Insula V 3 **(Abb. 285–286)**. Er besitzt zwei weite Eingangsöffnungen – eine ist auf einen kleinen Platz hin ausgerichtet, die andere zum Vicolo dei Balconi. Der Tresen besteht aus drei Schenkeln, die jeweils in etwa rechtem Winkel aneinander anschließen und annähernd den gesamten Raum ausfüllen. Durch dieses Arrangement stand eine besonders große Verkaufsfläche zur Verfügung. Auf dem kurzen, gelbgrundigen Tresenschenkel, der orthogonal zu einem der Eingänge verläuft, befindet sich ein bogenförmiges Bildfeld, das mittelbar auf die Situation vor Ort rekurriert: Auf einem Tresen stehen verschiedene Gefäße – Becken, zwei gläserne Deckelgefäße, Obstschale und Blumenvase – sowie eine kleine Statuette, davor befinden sich Amphoren[1207]. Das selbstreferentielle Bild transformiert das Setting vor Ort unter Auslassung menschlicher Akteure in ein ästhetisiertes Stillleben. In der Tresenecke sprießt eine Pflanze aus dem Boden – eine Bildformel, die für Sockelzonen des dritten und vierten Stils häufig gewählt wurde und Innenraum und Naturraum ineinander verschränkt[1208]. Der lange Tresenschenkel, auf den man frontal blickt, wenn man den nördlichen Eingang nutzt, zeigt in einem ebenfalls bogenförmigen, jedoch deutlich breiteren Bildfeld eine Nereide mit nacktem Oberkörper. Eine Kithara im linken Arm haltend reitet sie auf einem Seekentauren durch das blaue Meer, in dem sich Delphine tummeln. Dieses mythologische Bildfeld entführt den Betrachter aus der merkantilen Pragmatik des Geschehens in eine heitere marine Traumwelt[1209]. Zugleich ergeben sich auch Bezüge zum Setting vor Ort, findet das Wasserthema doch in dem Brunnen vor dem Laden ein Pendant und eine synästhetische Rahmung. Der dritte Tresenschenkel, der vom anderen Eingang aus frontal sichtbar ist, rekurriert indes auf konkrete Güter. In einem rechteckigen Bildfeld sind zwei verkaufsfertige geschlachtete Enten, daneben ein lebendiger Hahn zu sehen. Hier wird der Bezug zur Bildtradition der Stillleben besonders konkret. Ein zweites, erneut bogenförmiges Bildfeld zeigt in impressionistischer Manier einen angeleinten Hund, einem *cave-canem*-Bodenmosaik vergleichbar. Die Auswertung der Amphoreninhalte belegt, dass die Bilder zumindest partiell auf verkaufte Waren anspielen. Tatsächlich hat man Entenknochen gefunden, dazu auch Reste, die auf den Verkauf von Wein, Fisch, Schwein und zubereitetem Essen (einer Art ‚Paella') deuten[1210]. Dies zeigt, dass die Bildinhalte keine wörtliche Werbung darstellen, sondern auf eine Ästhetisierung und Sublimierung des merkantilen Kontexts zielen. Eine Götterdarstellung, ein Verweis auf das Verkaufsambiente und ein Stillleben verbinden sich zu einem ästhetischen Verkaufsargument.

Auch in diesem Fall sind die Wände in Rot-Weiß gestaltet, doch ergibt sich eine gewisse Eleganz aus den Details, die sich sonst so oft nicht erhalten haben. Die rote Sockelzone ist durch gelbe Rahmenlinien in hochrechteckige Paneele gegliedert, während die weißgrundige Mittel- und Oberzone durch einen gemalten Quader-Decor aufgewertet ist. Durch das übersichtliche Wanddesign tritt der bilderreiche Verkaufstresen besonders in Erscheinung. Offensichtlich geht es bei den Läden und Imbissstuben darum, den Moment der merkantilen Interaktion ästhetisch aufzuwerten und damit – letztlich ganz im modernen Sinn – den Erwerb der Waren selbst als Erlebnis zu gestalten.

1207 Osanna 2019, 171 f.

1208 Haug 2020, 420.

1209 Tatsächlich ist das Thema auf einem Tresen nicht singulär. Auf der zur Via di Nola hin gelegenen Front des Tresens von Bar V 2,19 war Thetis dargestellt, die mit den Waffen Achills in Händen auf dem Rücken eines Seekentauren reitet; s. Sogliano 1879, 113 Nr. 578.

1210 Osanna 2019, 172 f.; Massimo Osanna auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qrrqCd7eSV4> (01.02.2022); <https://www.rainews.it/archivio-rainews/media/Pompei-riaffiora-intatto-un-Termopolio-nella-taverna-resti-di-cibo-nei-piatti-e-affreschi-5a5560b0-4754-4f1a-a2dc-de7d318be48d.html#foto-1> (01.02.2022).



Abb. 285: Imbiss der Insula V 3, am Tresen Darstellung eines Tresens (links) und einer Nereide, im Hintergrund Wanddesign mit Paneelen und Quadermauerwerk



Abb. 286: Imbiss der Insula V 3, Tresen mit Geflügeldarstellung und Wachhund



Abb. 287: Bar des Obstverkäufers Felix (I 8,1), Blick auf Tresen

6.2 Bars mit Räumen zum Essens- bzw. Getränkekonsum

In Bars wurde der Verkaufsraum ähnlich wie in den Läden und Imbissstuben gestaltet, anspruchsvollere Ausstattungsformen des Tresens häufen sich sogar. Auch Bars waren offensichtlich darauf ausgelegt, Laufkundschaft anzuziehen und den Moment der kommerziellen Interaktion atmosphärisch anzureichern. Für den Konsum von Speisen und Getränken wurden die Tresen aufgrund ihrer geringen Höhe (im Durchschnitt 65 bis 70 cm) sicher nicht genutzt[1211].

Die verstuckte Tresenfront konnte zum Träger einer malerischen Imitation von Opus sectile werden (VI 15,15; Bar des Salvius: VI 14,35–36), aber auch mit komplexeren Bildern aufwarten[1212]. Zwei der Bartresen sind auf die Welt des Weins bezogen. Am Tresen von Bar I 6,5 erscheint eine halb volle gläserne Weinkanne, die Innenseite war mit grünen Pflanzen bemalt[1213]. Ein elaborierteres Bildkonzept findet sich am Tresen der Bar des Obstverkäufers Felix (I 8,1). Hier werden militärisch-apotropäische und bacchische Motive in additiver Weise zueinander in Beziehung gesetzt **(Abb. 287)**. Ein gelber Schild mit Gorgoneion wird von einem Krater und einer Hydria flankiert, an denen jeweils ein Thyrsos-Stab lehnt[1214]. An den oberen Ecken sind ein Panskopf und ein Gorgoneion platziert. Ob die Bar des Felix Wein im Angebot hatte, lässt sich zwar nicht belegen – die Bilderwelt stellt jedoch einen entsprechenden Assoziationsrahmen her. In anderen Etablissements lässt der Tresen-Decor an den Konsum von Speisen denken. Dafür werden Bilder gewählt, die von der Enge der Bar hinaus in die Welt der Natur führen. Am Tresen von Bar III 6,1 wird – heute zerstört – auf Trauben, Äpfel, Gemüse, Antilopen, Leoparden und Fisch verwiesen[1215], während am Tresen von Bar IX 6,b vor rotem Grund verschiedene Jagdszenen erscheinen: Ein Pferd wird von einem Tiger angefallen, ein Hund jagt einen Hirsch, ein menschlicher Jäger einen Tiger[1216]. Andere Tresenbilder verzichten auf eine assoziative Nähe zum Barkontext. Bei Bar I 10,2 handelt es sich um einen vegetabilen Decor

1211 Monteix 2010a, 93 f.
1212 Mitunter sind nur rote Farbspuren erhalten (I 2,11; I 7,8–9; VI 1,17; VI 2,1.32; VI 15,16), dies muss jedoch nicht heißen, dass der Tresen-Decor auf eine monochrom rote Verstuckung reduziert war.
1213 Della Corte 1912b, 251; Ellis 2005, 245–247.
1214 PPM I (1990) 790–793 s. v. I 8, 1, Bottega del fruttivendolo Felix (V. Sampaolo) 793 Abb. 4; Spinazzola 1953, 250 f. Abb. 279 Taf. 73; Castiglione et al. 1989, 191; Ellis 2005, 255–257.
1215 Della Corte 1936, 310–312 Abb. 3; Monteix (2010a, 95 Abb. 33) mit der Annahme, es handle sich um die Darstellung von Waren. Hier mögen aber auch reale und fiktive Vorstellungen zusammengehen.
1216 Sogliano 1879a, 21 f.; Mau 1881, 30 f. (als Nr. 13); PPM IX (1999) 720 f. s. v. IX 6, b, Bottega (I. Bragantini) 721 Abb. 1; Ellis 2005, 493–495.

mit Grasbüscheln[1217], in Bar V 2,19 ist es mit Thetis, die auf einem Triton reitend die Waffen Achills hält, ein Mythenbild. Alle Sujets verbindet, dass sie in unterschiedlichster Gestalt in eine heitere Welt entführen und den Gast dadurch auf den bevorstehenden Genuss einstimmen.

Häufiger als bei den einfachen Läden und Imbissen war die Tresenoberseite mit Marmorplatten verkleidet[1218], in deutlich größerer Zahl finden sich vollständig mit Marmor verkleidete Tresen[1219]. Bei der Bar des L. Numisius (VII 7,18) ist die Tresenfront mit gleich drei marmornen Schmuckreliefs aufgewertet worden[1220]. In der Tendenz fallen Material und Ikonographie der Bartresen somit aufwendiger als bei den Tresen von Läden und Imbissen aus. Ihre Bilder verweisen assoziativ auf die Welt des Weins und des Lebensgenusses. Dies gilt insbesondere für die wertigen Marmorreliefs, die einen Hauch von Luxus erlebbar machten – waren solche Reliefs doch sonst in gehobenen Wohnhäusern in die Außenwände von Aufenthaltsräumen und Peristylen eingelassen[1221].

Die Wände der Schankräume besaßen meist einen mehr oder minder hohen roten Sockelbereich und eine weiße Mittel- bzw. Oberzone[1222]. Mitunter ist die Erhaltung hinreichend gut, um eine Untergliederung von Sockel- und/oder Mittelzone in Paneele erkennen zu lassen[1223]. Dabei konnte das Farbschema variiert werden. In Bar VIII 4,25 treten zum roten Sockel alternierend weiße und gelbe Paneele hinzu, sodass die Mittelzone zwar belebt, der Grundeindruck aber nur wenig verändert ist. In Bar VIII 2,24 korrespondiert ein schwarzer Sockel mit großen roten Paneelen, die von schmaleren schwarzen Lisenen getrennt werden, während schließlich in Bar VII 13,20 über einer violetten oder schwarzen Sockelzone gelbe Felder erscheinen.

Bisweilen treten zu dem schematischen Zonen-Decor Bildelemente hinzu. In der Bar VI 15,15 sind es in der Sockelzone kleine Vogel- und Gefäß-Vignetten[1224], in Bar I 4,27 wählte man eine (nicht präzise lokalisierbare) Gladiatorenszene – mithin ein Sujet, das für die Klientel der Bar besonders reizvoll gewesen sein wird. Relativ häufig sind religiöse Sujets, die in Stil und Inhalt enge Parallelen zum Fassadendesign aufweisen. Im Unterschied zu den einfachen Läden und Imbissen finden sich auch Larendarstellungen[1225]. Gleich mehrere sakrale Sujets weist Bar I 1,2 auf: Zum Larenbild an der Südwand[1226] tritt an der Ostwand, auf dem Wandpfeiler, der die Durchgänge zu den rückwärtigen Räumen trennt, die Darstellung eines jugendlichen Bacchus hinzu, der einem kleinen Panther zu trinken gibt. Offensichtlich war Bacchus nicht nur an Fassaden von Bars und Gaststätten zugegen, sondern konnte die Gäste auch im Verkaufsraum auf den Genuss von Wein einstimmen.

1217 Elia 1934, 272.

1218 I 1,2; I 2,8; I 2,12–14; I 2,18–19; I 6,5; I 7,8–9; I 8,1; II 1,6; VI 1,17; VI 1,18.20; VI 2,1.32; VI 15,15; VI 15,16; VII 4,4; IX 1,6; IX 1,15–16; IX 6,b.

1219 I 8,8; I 9,4; VI 4,3; VI 4,8–9; VI 10,1.19; VI 17 [Ins. Occ.],31; VII 1,32; VII 5,14; VII 13,24. Zusammenstellung bei Fant et al. 2013; vgl. hier Appendix 1.

1220 Siehe Appendix 1.

1221 Allgemein zu Schmuckreliefs: Froning 1981, einführend 1–32; zum Peristylbereich der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38): Froning 1981, 8–17; Seiler 1992, 37–47; PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16, 7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 768–775 Abb. 100–115; zur Casa del Rilievo di Telefo in Herculaneum (Ins. Or. I, 2): Froning 1981, 100–111.

1222 I 2,12–14 (laut PPM allerdings weißer Sockel, durch rote Bänder gegliedert; im Befund: roter Sockel, darüber weiß); I 2,18–19 (mit Paneelen); I 4,27; I 6,5; I 7,8–9; I 8,8; I 9,4; I 13,10; II 2,3; V 2,13; V 2,19; VI 1,18.20; VI 3,23–24; VI 14,35–36; VI 15,15 (Sogliano 1897, 461); VI 15,16 (Sogliano 1897, 462); VI 17 [Ins. Occ.],31; VII 2,26; VII 3,9; VII 5,14; VII 6,15; VII 7,8–9; VII 7,11; VII 7,18; VII 9,30–31; VII 9,49; VII 9,54–55; VII 9,56; VII 9,57; VII 12,15–16; VII 13,21; VIII 3,23; IX 1,8; IX 1,15–16; IX 2,25; IX 6,b.

1223 I 2,12–14; I 2,18–19; I 3,11; I 13,10; VI 15,16; IX 1,8; IX 2,25; bei IX 6,b: hoher roter Sockel, eine grüne Leiste vermittelt zur weißen Mittel- und Oberzone, die durch rote und schwarze Bänder gegliedert ist (Mau 1881, 31).

1224 Sogliano 1897, 461.

1225 Eine rituelle Darstellung, die Laren einschließt, ist bezeugt für die Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8), die unten diskutiert wird; weitere Darstellungen mit Genius, Laren und/oder Schlangen: I 1,2; I 2,12–14; I 2,20–21; I 11,1; V 2,13; VI 4,3; s. mit Verweisen Appendix 1. Giacobello 2008, 116–118; Santoro et al. 2011, 189; eine Auflistung und Diskussion von Gewerberäumen, in denen sich ein Lararium im Produktions-/Verkaufsraum oder im angegliederten Wohnraum befindet, bei Laforge 2009, 66–77.

1226 Mau 1875a, 25 f.; Boyce 1937, 21 Kat. 1.

Noch einmal expliziter fällt der Verweis auf das Geschehen vor Ort im Verkaufsraum der Bar des Salvius (VI 14,35–36) aus. Auf die rote Sockelzone mit Vogeldarstellungen folgt eine weißgrundige Mittelzone, die zum Träger eines Zyklus von vier gerahmten Kneipenszenen wird **(Abb. 288)**[1227]. Die Bilder wurden durch mutmaßlich nachträglich hinzugefügte Beischriften zum Sprechen gebracht[1228]. Ein sich im Stehen umarmendes und küssendes Paar hat die Beischrift *nolo / cum Murtale* erhalten[1229]. Der männliche Sprecher versichert, an einer (nicht mehr lesbaren) Aktivität mit einer gewissen Myrtale kein Interesse (mehr?) zu haben[1230]. Ein pompejanischer Bürger mag an die im Bordell tätige Myrtale gedacht haben[1231]. Im zweiten Bildfeld deuten zwei auf Hockern sitzende Männer mit ihrer ausgestreckten Rechten auf eine Frau, die in ihrer Linken einen Krug hält und ihnen mit der Rechten einen Becher entgegenstreckt. Die Beischriften machen die Männer zu Konkurrenten um das Getränk: Einer zeigt mit *Hoc* an, dass der Becher für ihn bestimmt ist, der andere fordert ihn für sich ein: *non / mea est*. Die Bedienstete entgegnet zunächst diplomatisch *Qui vol(et) / sumat*[1232]. Sie scheint sich dann aber doch für einen (der beiden?) zu entscheiden, den sie zu sich bittet: *Oceane / veni, bibe*[1233]. Im dritten Bildfeld sitzen sich zwei Männer an einem Spielbrett gegenüber. Der eine reklamiert den Erfolg mit den Worten *Exsi(!)* für sich, während sein Gegenüber die gewürfelte Zahl anders interpretiert: *non / tria(!) duas(!) / est*[1234]. Im vierten Bild sind zwei stehende gewandete Männer einander zu Leibe gerückt – der linke packt sein Gegenüber an der Schulter und erhebt die Faust gegen ihn. Beischriften konkretisieren den verbalen Schlagabtausch: *Noxsi(!) / Ame / tria / eco(!) / fui / / Or(o) te fellator / eco(!) fui*[1235]. Offensichtlich hat der gewaltsame Streit seinen Grund in dem Brettspiel, sodass sich die Darstellung als logische Fortsetzung des vorausgegangenen Bildfeldes erklärt. Ein dritter Mann scheint den einen Querulanten, den er am Hinterteil fasst, (hinaus?)schieben zu wollen. Die Beischrift konkretisiert die Geste als Rauswurf: *Itis / foras / rixsatis(!)*[1236]. Entsprechende Szenen mögen sich zwar nicht im räumlich beengten, betriebsamen Verkaufsraum, aber doch im angrenzenden Gastraum (2) zugetragen haben[1237]. Der Barbesucher erhält im Eingangsbereich einen Vorgeschmack auf das, was ihn erwartet: ein einfaches Ambiente, das durch Liebesschwüre, Weinkonsum, Spiel, aber auch Streit geprägt ist.

Eine solch dichte Bilderwelt bleibt im Verkaufsraum allerdings die Ausnahme. In der Bar des Salvius (VI 14,35–36) ist die Bilderdichte vielleicht dem Umstand geschuldet, dass vor dem Tresen

---

1227 Bilderzyklus heute in Neapel, NM 111482; Mau 1878, 192–194; einschlägig PPM V (1994) 366–371 s. v. VI 14, 35.36, Caupona di Salvius (I. Bragantini) 369–371 Abb. 4–7b; Fröhlich 1991, 211–214; Clarke 1998/1999, 27–36; 2003, 161–170; Ellis 2005, 374–376; Ritter 2011, 156–158; Neudecker 2012, 96 f.; Kieburg 2014, 141 f.; Solin 2017, 264 f.

1228 CIL IV 3494. Es handelt sich um zwei verschiedene Schriftformen, sodass verschiedene Autoren plausibel sind, s. Milnor 2014, 84 f.; vgl. weiterhin Clarke 1998/1999, 28.

1229 Übersetzung Ritter 2011, 181: „Ich will nicht mit Murtale". Die Frau ist am Haarknoten erkennbar, vgl. Ritter 2011. Clarke (1998/1999, 30) möchte aufgrund der Gewandung zwei Frauen erkennen; in anderen Szenen wird das Gewand aber auch von Männern getragen. Bei Clarke wird das Bild zu einer lesbischen Liebesszene, über die man sich lustig gemacht habe.

1230 Der nicht-erotisierte Körper sowie die gleichberechtigt dargestellte Frau sprächen laut Ritter (2011, 196) gegen die Intention, hier Prostitution ins Bild zu setzen; dies scheint zwar plausibel, ist aber nicht zwingend. Tatsächlich trifft das Bild keine Aussage zum Status der Frau.

1231 Levin-Richardson 2019, 41 f.

1232 Übersetzung Ritter 2011, 168: „Wer auch immer es will, der nehme es!"

1233 Übersetzung Ritter 2011, 168: „Oceanus, komm her und trinke!"; Ritter (2011, 168 f.) geht davon aus, dass mit Oceanus einer der beiden Sitzenden gemeint ist; die in der Forschung formulierten Überlegungen zu Oceanus brauchen hier nicht weiter zu interessieren, vgl. etwa auch Clarke 1998/1999, 32 f.

1234 Übersetzung Ritter 2011, 171: „Ich bin draußen!" im Sinne von „Ich habe gewonnen!". Und: „Es ist keine Drei, sondern eine Zwei!"

1235 Übersetzung Ritter 2011, 173: „Du Verbrecher, ich hatte die Drei, ich war's!" und als Antwort: „Hör auf, du Fellator, ich war's!" im Sinne von „Nein, ich hatte die Drei gewürfelt."

1236 Übersetzung Ritter 2011, 173: „Geht raus, kämpft draußen!"

1237 Anders Clarke (2003, 162), der einen direkten Bezug auf den Raum der Anbringung suggeriert: „[The] function [of these scenes] was to decorate this room, one of the spaces in this establishment where ordinary people ate, drank, gambled, and perhaps dallied sexually with the male and female slaves who served them."

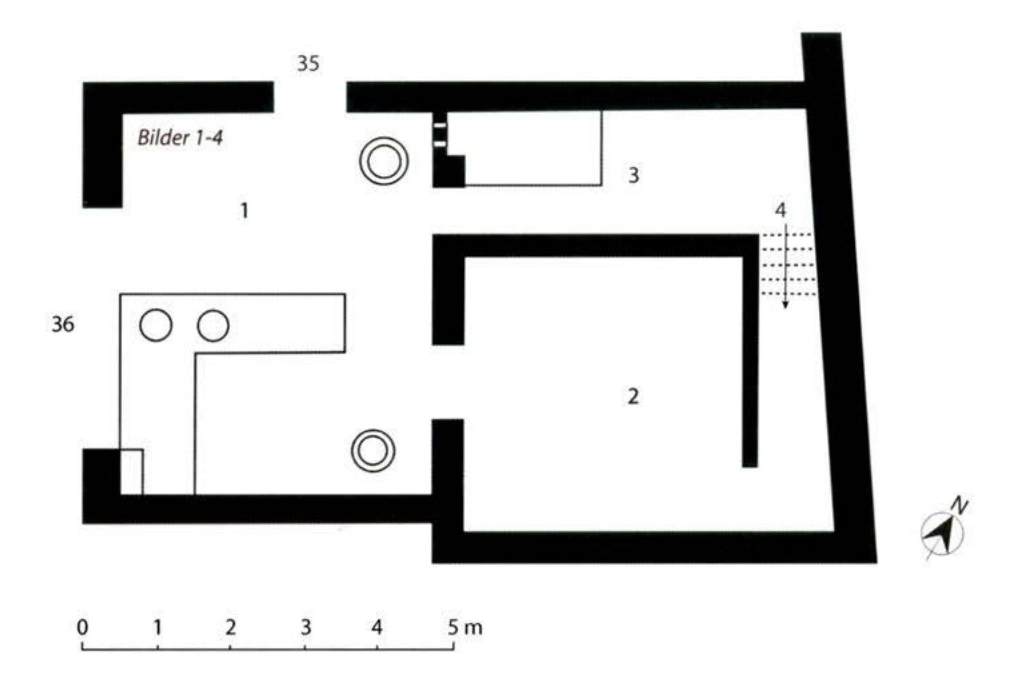




Abb. 288: Bar des Salvius (VI 14,35–36), Grundriss mit Bilderausstattung

ein größerer Bereich zum Aufenthalt zur Verfügung stand und zum Betrachten der Bilder einlud. Üblicherweise sind die Schankräume der Bars gut mit den Verkaufsräumen der kleineren Läden und Imbissstuben vergleichbar: Ein roter Sockel und eine darüber anschließende weiße Zone waren schnell zu überblicken, stifteten Orientierung und schlossen den Verkaufsraum an das Straßendesign an. Dies gilt auch für Götterbilder und Gladiatorendarstellungen, die nicht nur in den Verkaufsräumen von Kneipen, sondern auch an Fassaden auftreten.

Eine graduell aufwendigere Ausstattung haben die Gasträume der Bars erhalten, die dem längeren Verweilen der Klienten dienten. Wenn sie in schlichtem Weiß gehalten[1238] oder mit einem einfachen Rot-Weiß-Decor versehen waren[1239], konnten sie bisweilen mit zusätzlichen Attraktionen aufwarten. Der Gastraum von Bar II 1,6 besitzt einen Ausblick in das – allerdings zur Lagerung von Amphoren genutzte – Gartenareal. Die Rückwand des Gastraums von Bar IX 1,6 wird von einer großen Rechtecknische dominiert, in der vielleicht eine Skulptur aufgestellt war. Der weiß verstuckte, überkuppelte

1238 So die rückwärtigen Räume von VII 9,50.
1239 Das Cubiculum von Bar I 9,4; VI 3,23–24; VII 9,30–31.

Raum (b) von Bar I 3,5 besaß eine große, mit Blumen-Decor versehene Rundbogennische[1240]. Durch die einfache Wandgestaltung wurde die Aufmerksamkeit auf die Besonderheiten gelenkt.

Meist weisen die Wände der Gasträume jedoch eine Gliederung in Paneele auf[1241], zu denen deutlich häufiger als in den Verkaufsräumen figürliche Darstellungen hinzutreten. Dies kann ein einfacher Vignetten-Decor sein – im Gastraum (a) von Bar VI 15,15 etwa Vogelvignetten und Vierbeiner[1242] –, es kann sich aber auch um gerahmte Mittelbilder handeln. Das Spektrum umfasst sakral-idyllische Bilder (Bar V 2,19, Gastraum [f]) ebenso wie einen Kneipenzyklus (Bar VI 10,1.19, Gastraum [b])[1243], Sexszenen in Malerei und Relief (Bar VI 10,1.19, Gastraum [b]; Bar VII 7,18, Triclinium [4])[1244] sowie mythologische Bilder. Es sind Mythen, die auch aus dem häuslichen Kontext bekannt sind: Europa auf dem Stier (Bar I 8,8, Triclinium)[1245], Phrixus auf dem Widder und Helle, die im Meer versinkt (Bar I 1,2, Cubiculum [b])[1246], oder die fischende Venus, zu der sich im selben Raum Polyphem mit Galatea gesellt (Bar VI 10,1.19, Cubiculum [d]; vgl. Abb. 296–297. 347). Die Mythenbilder laden zu einer Reflexion auf Narrationen ein, ermöglichen ein diskursives Ausloten von Körper- und Rollenbildern, ein Aktualisieren von kulturellen Wissensbeständen und ein Eintauchen in Traumwelten. Vor allem aber verbinden sich mit ihnen spezifische atmosphärische Qualitäten, die von sakral-erhaben bis hin zu erotisch-sexuell aufgeladen reichen. Für die Kneipenbesucher wurden in den Aufenthaltsräumen der Bars atmosphärische Qualitäten einer gehobenen Wohnkultur erlebbar.

Im Folgenden sollen zwei gut erhaltene, zugleich sehr unterschiedliche Bars in ihrem räumlich-decorativen Zusammenhang vorgestellt werden, um die Erlebnisqualitäten, die sich für einen Besucher ergaben, in ihrem Zusammenhang fassen zu können: die Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8) und die Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19).

Der zur Via dell'Abbondanza hin geöffnete Verkaufsraum der **Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8; Abb. 289–292)**[1247] wirkt aufgrund seiner reichen Ausstattung besonders einladend. Der Tresen wurde auf seiner Oberfläche und Front mit geometrisch zugeschnittenen Platten versehen, die Nebenseite war rot verputzt. Hier wird die Materialhierarchie prägnant greifbar. Der Schenkel des Tresens führt axial auf einen geschlossenen Wandabschnitt der Raumrückseite, wo sich eine rotgrundige Aedicula-Architektur mit korinthischen Säulchen in Stuck befindet. In der unteren Hälfte der Aedicula bewegen sich zwei ringelnde Schlangen auf einen mittigen Altar zu. Ein querrechteckiges, weißgrundiges Bildfeld im Zentrum zeigt einen Genius, der *capite velato* und mit Cornucopia in der Linken eine Libation auf einem mobilen Altar ausgießt. Er ist flankiert von zwei jeweils von ihm abgewandten tanzenden Laren in kurzer Tunica. Links folgt der nach außen gewandte, die Szene zu verlassen scheinende Mercur mit einem Geldsack, rechts ein stehender Bacchus, der einem vor ihm hockenden Panther mit einer Patera zu trinken gibt[1248]. Während Mercur mit seinem Geldsack in Bewegung ist und Geschäftigkeit signalisiert, ruft der begierig trinkende Panther des Bacchus

1240 Boyce 1937, 24.

1241 Gastraum (2) der Bar des Salvius (VI 14,35–36): rote und gelbe Paneele; Gastraum (b) von Bar IX 1,8: gelber Sockel, weiße Mittelzone; Gastraum (2) von Bar IX 1,15–16: in der zweiten Phase mit violettem Sockel und weißer Mittelzone. In Triclinium (b) von Bar VII 12,15–16 ist der niedrige Sockel alternierend mit gelben und roten Paneelen gegliedert, mit denen in der Mittelzone jeweils rote und gelbe Paneele korrespondieren, wodurch ein lebendiger Farbkontrast entsteht.

1242 Sogliano 1897, 461: „pantere volanti o uccelli che beccano"; PPM V (1994) 692–693 s. v. VI 15, 13.15, Termopolio (V. Sampaolo) 692.

1243 Neudecker 2012, 97.

1244 Fiorelli 1862, 683; 1875, 248; heute: Neapel, NM 27714; Neudecker 2012, 101; ausführlich Powers 2021.

1245 PPM I (1990) 802–825 s. v. I 8, 8, Termopolio (V. Sampaolo) 821 Abb. 31. Die übrigen mythologischen Mittelbilder des Raums sind verloren; s. PPM I (1990) 802–825 s. v. I 8, 8, Termopolio (V. Sampaolo) 816–825 Abb. 25–38.

1246 Mau 1875a, 26; Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [32] 33.

1247 Zum Folgenden: Castiglione et al. 1989, 196 f.; PPM I (1990) 802–825 s. v. I 8, 8, Termopolio (V. Sampaolo); Fröhlich 1991, 252 f. Kat. L8. Er verweist auf die hohe Qualität der Ausführung, die sich von zahlreichen anderen Darstellungen dieser Art unterscheidet, s. Fröhlich 1991, 208 f.; Ellis 2005, 257–260.

1248 Fröhlich 1991, 252 f. Kat. L8 Taf. 2, 1; Van Andringa 2009, 292–294.

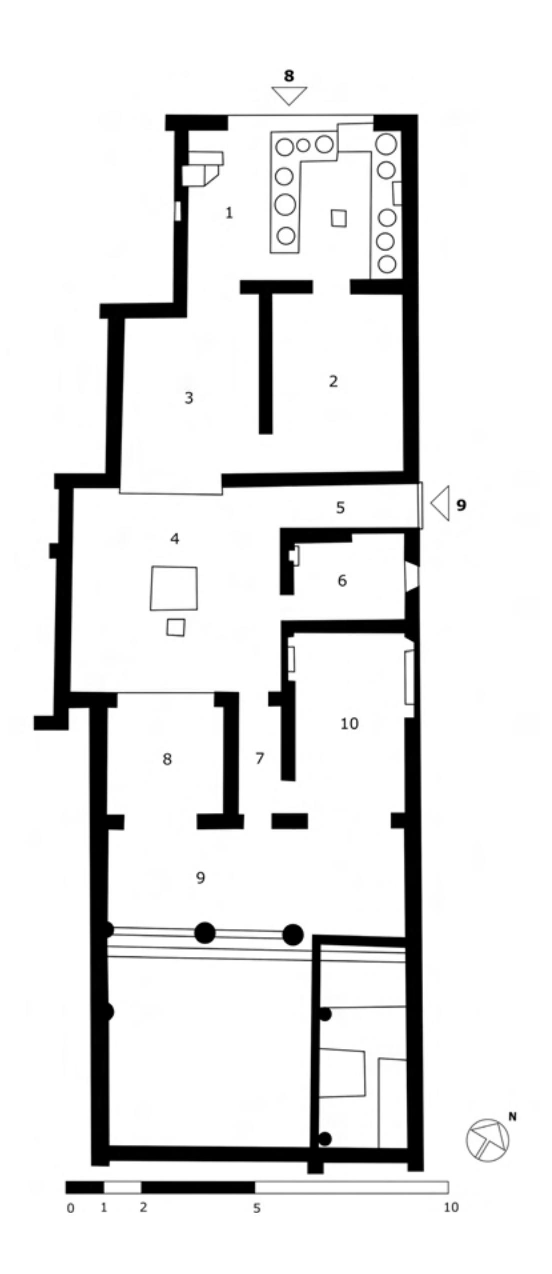


Abb. 289: Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8), Grundriss



Abb. 290: Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8), Ansicht

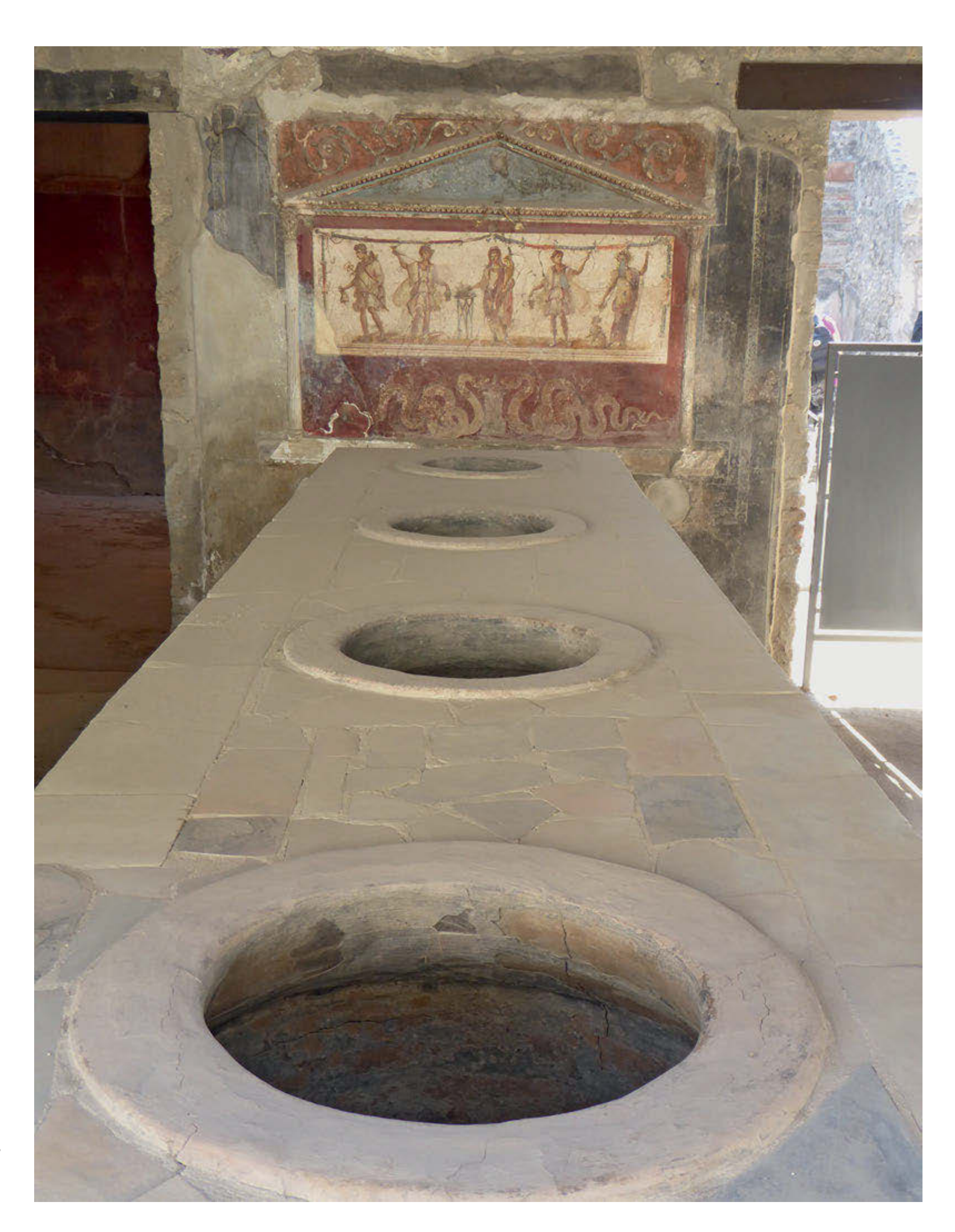


Abb. 291: Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8), Rückwand mit Larenbild

die Weinfreuden in Erinnerung, die den Kunden im Inneren erwarten[1249]. Sinnigerweise ‚stiftet' Bacchus den Wein in einer Patera, wodurch diese Handlung an eine Opferhandlung erinnert, wie sie der Genius im Bildzentrum vollzieht. Eine Girlande, die über den Göttern aufgehängt ist, verleiht der Darstellung eine festliche Konnotation. Hier können wir fassen, was wohl auch sonst häufig vorauszusetzen ist: Die gemalte Girlande konnte zu Festanlässen durch eine reale Girlande ergänzt

1249 Mit der Ansprache als Penaten, s. Fröhlich 1991, 37 f.; zur Rolle von Mercur im Kontext von Lararia, die sich in Geschäften befinden, s. MacRae 2019, 197 f.; zur Verbindung von Mercur mit den Laren, s. Ellis 2018, 50; vgl. Kieburg 2014, 158.



Abb. 292: Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8), Triclinium (2)

werden, von deren Anbringung zwei Löcher unmittelbar oberhalb der Bildfeldecken zeugen[1250]. Dadurch ergab sich nicht nur ein attraktiver Intermedialitätseffekt, vielmehr wurde das Bildwerk durch seine rituelle Einbettung lebendig. Dieses Setting – Schlangenbild und ausschmückbares, begrüntes Larenbild – ist durch die Aedicula begrenzt, über der das Rankenthema noch einmal in anderer Gestalt aufgegriffen wird: Auf rotem Grund ist ein symmetrisches Rankengeflecht in Stuck angegeben und unterstreicht die festliche Inszenierung der Götterbilder. Inmitten des Verkaufsgeschehens ist ein prunkvoller Schrein in Szene gesetzt.

Diese Götter-Aedicula ist von Türen flankiert, die den Verkaufsraum mit den rückwärtigen Räumen des Komplexes verbinden (Abb. 289). Die rechte Tür führte in einen als Durchgangsraum umfunktionierten Oecus (3), der es erlaubt, vom Verkaufsraum direkt in das Haus (I 8,9) zu gelangen. Die linke Tür führte in ein geräumiges Triclinium (2), das sicher Gästen zur Verfügung stand, zugleich aber von Oecus (3) und somit vom Atrium (4) des Hauses her zugänglich war. Die Gaststätte war damit eng an das Haus angebunden, ohne dass deshalb alle Räume für Gäste zugänglich gewesen sein dürften[1251]. Betrachten wir deshalb nur Triclinium (2) näher.

Seine Wand- und Bodengestaltung gehen auf den späten dritten Stil zurück (Abb. 292), gehören also noch in die Zeit vor der Nutzung als Gastraum. Die Achse des nördlichen Zugangs akzentuiert ein zentral platziertes Emblema in Opus sectile. An der Wand folgt auf einen schwarzen Sockel mit Pflanzen-Decor eine rote Mittelzone, die auf der West-, Süd- und Ostseite durch eine Aedicula mit (verlorenem) Mythenbild dominiert wird. Ein schmaler Metopenfries stellt den Übergang zur ebenfalls rotgrundigen Oberzone mit filigranen Architekturgestängen her. Der Wechsel von Rot und Schwarz erzeugt eine visuelle Ordnung, zu der Ornamente und Bilder in Beziehung treten. Bei der Tür im Südosten mag es sich um den ursprünglichen Zugang zum Raum gehandelt haben – der rote Wandstuck zieht über das Türgewände. Dies könnte bedeuten, dass die Aufstellung der Klinen ursprünglich auf der Nordseite vorgesehen war, bevor hier der Zugang vom Verkaufsraum eingesetzt wurde. Für das Nutzungsarrangement muss dies einschneidende Folgen gehabt haben, müssten die Klinen doch auf der Südseite aufgestellt gewesen sein, wo allerdings der atriumsseitige Eingang gestört haben dürfte. Alternativ dazu kommt eine freie Möblierung des Raums mit Tischen

1250 Rogers 2020, bes. 11; zur Praxis, s. Cato agr. 143.
1251 Ähnlich Ruiz de Arbulo – Gris 2017, 169; anders Kieburg 2014, 149, die den Hauskomplex dem Verkaufsraum zuschlägt und dementsprechend auch dessen Bildausstattung mit dem kommerziellen Kontext in Verbindung bringt.



Abb. 293: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Grundriss mit Bildausstattung

und Bänken in Frage. In diesem Fall wäre der Raum wohl weniger als traditionelles Triclinium wahrgenommen worden. Dennoch dürfte den Nutzern aufgefallen sein, dass sich dieser Gastraum mit seinem prächtigen Boden und seinen Wandbildern deutlich von einfachen Kneipenausstattungen abhob und an aufwendige Hausausstattungen anschloss. Das Triclinium (10) des eigentlichen Haustraktes fiel allerdings erheblich prunkvoller aus[1252].

Während wir mit der Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8) ein Etablissement kennengelernt haben, das einen sakral aufgeladenen Verkaufsraum und ein gehoben ausgestattetes Triclinium besaß, bot die **Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19; Abb. 293)**, an der Kreuzung von Via di Mercurio und Vicolo di Mercurio gelegen, ihren Klienten ein rustikaleres Ambiente[1253]. Schankraum (a) besitzt mit dem Tresen, an dessen Front zwischen Marmorplatten ein grau-grünes, rechteckiges Paneel aus Granit eingelassen ist, einen auffälligen Blickfang[1254]. Die Schlangendarstellung unter der Treppe des Verkaufsregals, auf der Tresenrückseite, war für den Eintretenden zunächst nicht

1252 Zur hohen Qualität des genannten Tricliniums, s. Castiglione et al. 1989, 188 f.
1253 Zum Folgenden allgemein PPM II (1990) 1005–1028 s. v. VI 10, 1, Caupona della Via di Mercurio (I. Bragantini); vgl. Fiorelli 1862, 201 f. 204 f.; Curti 1873, 298 f.; Ellis 2005, 368–370; Rossi 2006, bes. 29. 52–58. 64–69; Ritter 2011; Barbet 2017, 97 f.; Le Guennec 2019, 474 als Herberge.
1254 Ein in Pompeji einzigartiger und selbst in Stadtrom seltener Granit aus dem Wadi Umm Wikala, s. Fant et al. 2013, 188.

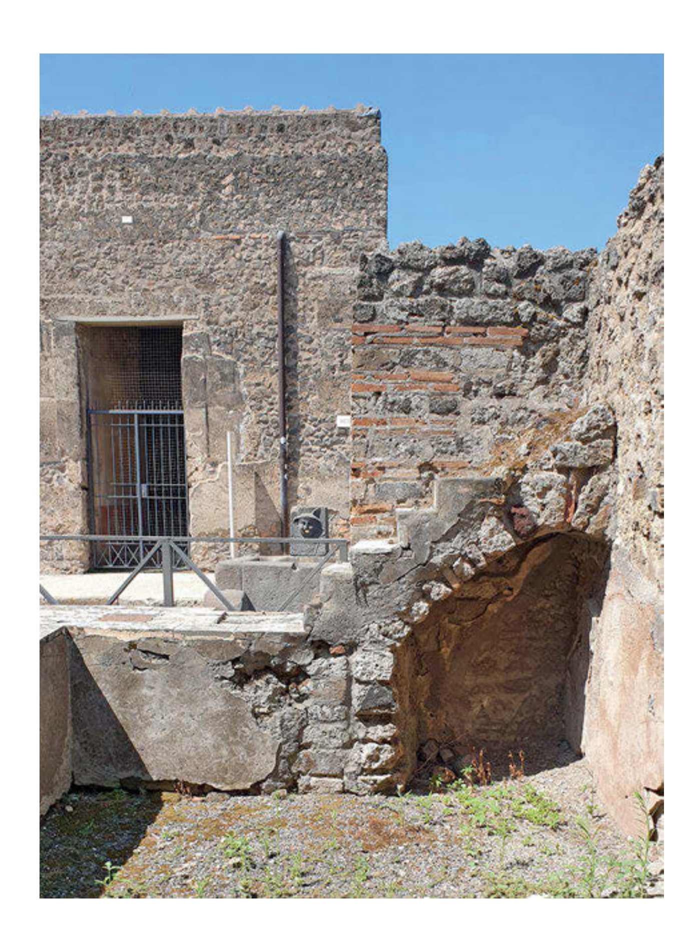


Abb. 294: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Blick vom Gastraum (b) in Schankraum (a) mit Tresen, im Hintergrund Straßenbrunnen

sichtbar **(Abb. 294)**[1255]. An der Rückseite des Schankraums öffnen sich zwei Durchgänge. Die nördliche (linke) Tür führt in den Nebenraum (b) mit einem Zyklus an Kneipenszenen; dieser Raum verfügt zudem über einen eigenen, straßenseitigen Zugang (VI 10,19). Die südliche (rechte) Tür führte ursprünglich in ein Triclinium, das mit der südlich anschließenden Casa dei cinque scheletri (VI 10,2) verbunden war. Nach dem Erdbeben wurde dieser Bereich umgestaltet, nun trat man vom Schankraum in einen kleinen Vorraum (c), über den man in den kleinen, mit Mythenbildern ausgestatteten Raum (d) gelangte. Die Verbindung mit dem Haus wurde aufgegeben[1256].

Der kleine, weiß getünchte Nebenraum (b), der wohl als eigentlicher Kneipenraum fungierte, war durch rote Bänder in weiße Paneele gegliedert **(**Abb. 293. **295)**[1257]. Auffälligstes Decor-Element sind die kleinen, annähernd quadratischen Bildfelder mit Kneipenszenen, die in der Mittelzone zu einer Bildergalerie arrangiert sind. Da sie relativ tief, auf Höhe des Oberkörpers eines sitzenden Betrachters, angebracht sind, darf man für den Raum Sitzgelegenheiten postulieren. Die Bilder geben einen Einblick, wie man sich die Atmosphäre eines Kneipenambiente vorstellte, und umgekehrt haben sie ihrerseits den Raum atmosphärisch aufgeladen.

An der Nordwand ist östlich des Eingangs die Anlieferung von Wein auf einem Mauleselkarren zu sehen[1258], zwei Bedienstete befüllen Spitzamphoren. Auf dem darauffolgenden Bild hält ein Soldat mit an die Schulter gelehnter Lanze einer Kellnerin mit ärmelloser, kurzer Tunica ein Gefäß

1255 Boyce 1937, 50 Kat. 180. Eine ausführliche Diskussion der Lokalisierung der Malerei, unter Rekurs auf ältere Forschung, bei Rossi 2006, 64.

1256 Zur Phasendifferenzierung Rossi 2006, 70–74. Die Wandmalereien gehören in die Umgestaltungsphase nach 62 n. Chr.

1257 Mau 1908, 421 f.; Fröhlich 1991, 214–222; Clarke 1998/1999, 35; 2001, 209–211 Abb. 88; ausführlich Rossi 2006, 64–69; Ritter 2011; Neudecker 2012, 97 f.; knapp und unvollständig Kieburg 2014, 140.

1258 Dokumentiert in einer Zeichnung – Museo Borbonico 1827, Taf. A oben.



Abb. 295: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Blick in größeren Aufenthaltsraum (b)

zum Einschenken hin[1259]. Der nachträglich beigeschriebene Graffito verleiht dem Soldaten eine Stimme: *Da fri(gi)dam pusillum*[1260]. Von den ursprünglich wohl drei Bildfeldern der anschließenden Ostseite mag wenigstens eines nach Auskunft einer Zeichnung von César Famin sexuellen Inhalt gehabt haben[1261]. Ein männlicher Akteur mit einer knappen Tunica, die sein erigiertes Geschlecht freilässt, ist im Begriff, die vor ihm vornübergebeugt stehende, nur mit einem Busentuch bekleidete Frau zu penetrieren. Beide machen Anstalten zu trinken – der Mann hat seinen Becher mit ausgestreckter Hand erhoben, während die Frau einen Becher zum Mund führt[1262]. Eine zweite Zeichnung Famins zeigt ein vergleichbares Sujet[1263], ohne dass Famin selbst die Zeichnung mit dem Kontext in Verbindung brächte[1264]. Auf der Südseite des Raums (Abb. 295) folgen von Ost nach West

1259 Um eine zeitliche Abfolge zur Weinanlieferung handelt es sich nur im weitesten und allgemeinsten Sinne, so allerdings Ritter 2011, 193.

1260 „Gib ein wenig kaltes hinzu"; CIL IV 1291 (Lesweise von Zangemeister; anders G. Bechi und F. M. Avellino, s. dazu Rossi 2006, 66); Übersetzung Ritter 2011, 166. Er ergänzt den Text mit „Wasser" und hält für möglich, dass damit auf die übermäßige Verdünnung des Weins mit Wasser angespielt wird. Vor Hinzutreten des Graffito wird das Nachschenken mit Wein nahegelegt.

1261 Erhalten ist die Darstellung eines nach hinten abgestreckten Beins eines Mannes. Damit ist die Identifikation mit Famins Darstellung (1836, Taf. 35) gesichert.

1262 Beide Akteure balancieren auf einem Seil, sodass Famin (1836, Taf. 35) und Helbig (1868, 369 Nr. 1503) das Paar als „Seiltänzer" publizierten; ihnen folgend Varone 2001, 51. Das Seil ist jedoch wohl eher ein modernes Missverständnis, s. Fröhlich 1991, 217 f.; Clarke 2001, 209 f.; 2003a, 68 f.; Rossi 2006, 65; Beard 2008, 231 f. Taf. 11; Ritter 2011, 182.

1263 Famin 1836, Taf. 38; Helbig 1868, 370 Nr. 1505.

1264 Sie zeigt einen nackten jungen Mann mit erigiertem Penis, wie er im Begriff ist, im Ausfallschritt auf eine Frau zuzugehen, deren herabgeglittenes Gewand die Brüste entblößt. Dabei deutet er mit dem Zeigefinger auf ihr noch verhülltes Geschlecht. Die Frau widersetzt sich jedoch, indem sie mit einem Gefäß zum Schlag ausholt und an die Schulter des Mannes fasst, um ihn fortzustoßen. Dieser greift im Gegenzug jedoch an ihr Handgelenk, um sie in den ‚Griff' zu bekommen. Beide Bilder nehmen offenkundig nicht nur auf sexuelles Begehren Bezug, sondern setzen dieses zum Konsum von Wein in Beziehung. Die Forschung hat jedoch keine Zweifel an einer Verbindung mit dem Bildzyklus, s. Fröhlich 1991, 217 f.; Clarke 2001, 209–211 Abb. 88; Varone 2001, 51 Abb. 46; vgl. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 14 Nr. 3.

ein weitgehend zerstörtes Feld[1265], sodann die Darstellung von zwei an einem Spielbrett agierenden Kontrahenten, die von gestikulierenden Zuschauern umgeben sind. Auf dem dritten Bild im Wandzentrum hält ein Mann seinem Gegenüber ein Trinkgefäß zum Auffüllen hin. Auch hier tritt ein Graffito hinzu: *adde calicem setinum / / Eavi*[1266]. Im darauffolgenden Bildfeld sitzen vier Männer bei Tisch, zwei von ihnen sind aufgrund ihrer Kleidung, eines Kapuzenmantels (*cucullus*), als Reisende charakterisiert. Über ihnen sind Würste, Zwiebeln und weiteres Essbares aufgehängt, am rechten Bildrand steht ein Kellner zum Nachschenken bereit. Vom letzten Bildfeld im Südwesten, einem Symplegma, hat sich kaum etwas erhalten[1267]. Auf der Westwand, nördlich des Durchgangs zum vorderen Verkaufsbereich, erscheint eine Männergruppe beim Zechen – zwei Gäste sitzen an einem Tisch, ein weiterer, deutlich größer dargestellter rechts des Tisches auf einer Bank; zu diesem tritt von hinten ein vierter Mann hinzu.

Die Bilder eröffnen einen Assoziationsraum, der vielfältige Berührungspunkte mit der erlebbaren Realität besaß. Der Verkaufsraum war mit einem Tresen mit Kochgelegenheit ausgestattet, sodass man im Gastraum auf den Konsum von Getränken, mutmaßlich Wein, und Essen schließen darf. Und tatsächlich kreisen alle Bilder mehr oder minder explizit um das Thema Wein – die Anlieferung, den Ausschank und den Konsum. Über die Möblierung des Gastraums lässt sich nur spekulieren. Schon die Bilder selbst legen unterschiedliche Ausstattungsformen nahe. Für Trinken und Spielen werden Tische und Hocker genutzt, die frei im Raum platziert sind, während sexuelle Interaktion ohne Möbel auskommen, aber auch auf einer Kline stattfinden kann. Zieht man die reale Raumgestaltung mit in Betracht, so deutet die auf Augenhöhe eines sitzenden Betrachters angebrachte, umlaufende Bildergalerie am ehesten auf eine Möblierung mit Tischen und Hockern. Freilich ist nicht auszuschließen, dass die Möblierung anlassbezogen verändert werden konnte. Dies heißt aber auch, dass die im Bild dargestellten Aktivitäten – sollten sie überhaupt realen Charakter angenommen haben – nicht gleichzeitig im Raum stattgefunden haben können. In jedem Fall stellten die Bilder konkret imaginierte Szenarien vor Augen[1268]. Dadurch stimulierten sie die anwesenden Betrachter emotional, regten zur Kommunikation und Interaktion an und trugen auf diese Weise zur Atmosphäre des Kneipenambiente bei. Götter fehlten in dieser imaginierten Welt vollständig, doch waren sie nicht weit. Blickte man durch die Tür in den Verkaufsraum, so fiel der Blick auf die Schlangendarstellung unter dem Ladenregal, aber auch auf den Mercur-Kopf des Brunnens, der direkt in die Bar hineinblickte (Abb. 294).

Neben diesem größeren Gastraum verfügte die Bar über einen zweiten, deutlich kleineren Aufenthaltsraum (d), der eine andersartige Ausstattung erhalten hat **(Abb. 296–297)**. In der Sockelzone simulieren drei in Malerei imitierte Marmorplatten ein Prunkambiente. Auf der Nord- und Südseite korrespondiert das mittige Marmorfeld mit einer kleinteiligen, weißgrundigen Jagdszene in der

1265 Möglicherweise mit sexuellem Inhalt, s. Clarke 2001, 207; Rossi 2006, 67.
1266 „Gib (mir) noch einen Becher Setiner (Wein)!"; CIL IV 1292; Übersetzung Ritter 2011, 166. Bei Clarke (2003, 310 Anm. 36) als implizite Beschwerde über das tatsächliche Weinangebot; so auch Ritter 2011, 166. Beide ziehen nicht in Betracht, dass sich die Beischrift nicht auf die Realität, sondern auf die Bildlogik bezieht.
1267 Erhalten: in der Bildmitte der nach links gewandte Kopf einer Frau im Dreiviertelprofil, am linken Bildrand das Klinenende und der Kopf eines Mannes. Als Symplegma Fröhlich 1991, 216; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 14 Kat. 4; Ritter 2011, 182.
1268 Die Darstellungen besäßen folglich gerade nicht verschiedene Bezugsebenen, wie bei Ritter (2011, 189–192) angenommen. Die Bildersequenz macht die Gaststätte damit aber nicht zu einem Bordell, sondern suggeriert, dass hier bezahlte oder auch nicht bezahlte sexuelle Handlungen stattgefunden haben *können*. Sexarbeiterinnen könnten folglich bei Bedarf ‚bestellt' worden sein, Gäste mögen sich auch für anwesende Frauen, u. a. auch für das Schankpersonal, interessiert haben. In Graffiti dokumentiert ist der Streit zwischen Successus und Severus, die sich beide für die *cauponae ancilla*, eine gewisse Iris, interessierten; vgl. CIL IV 8258. 8259; vgl. Kleberg 1963, 28; Varone 1994, 111 f.; Ritter 2011, 196.

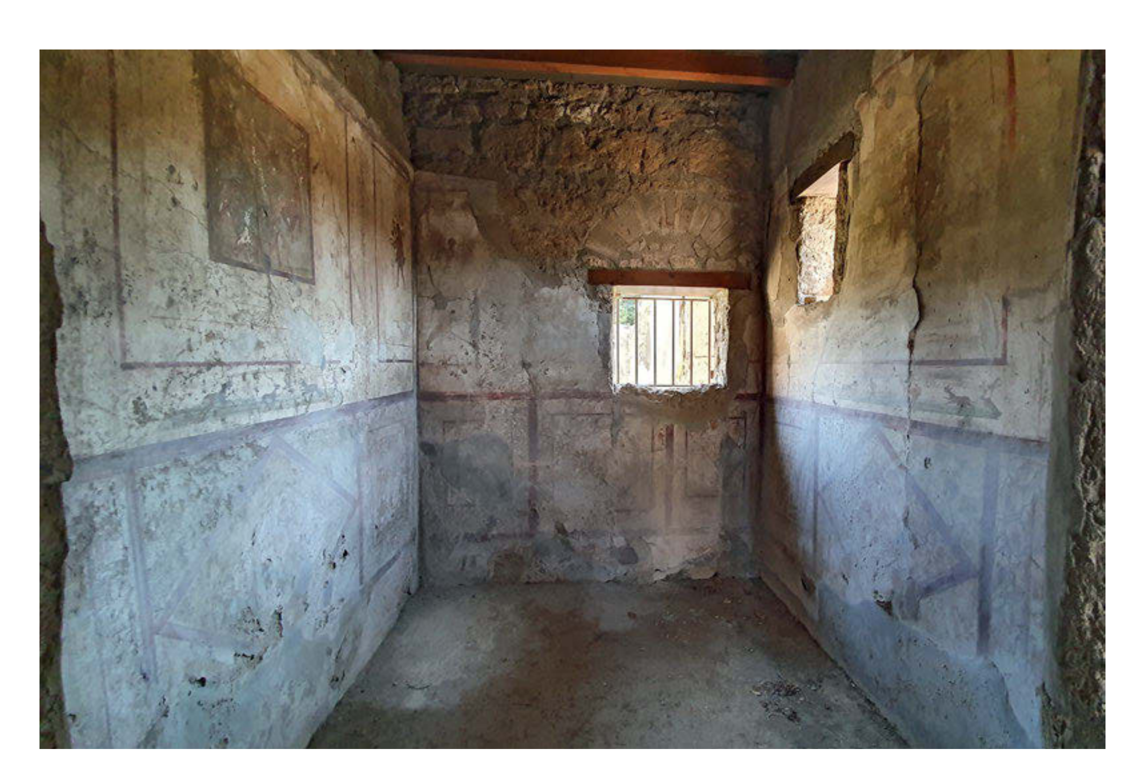


Abb. 296: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Blick in kleineren Aufenthaltsraum (d)

Predellazone[1269]. Die Mittelzone wird durch Blattgirlanden in Paneele gegliedert. Auf der Nord- und Südseite besetzt ein mythologisches Bild das Wandzentrum: auf der Nordwand die fischende, von Eroten umgebene Venus (Abb. 347), auf der Südwand Polyphem und Galatea. Es sind Bildthemen, die man im vierten Stil auch für die Ausstattung häuslicher Cubicula und Triclinia geschätzt hat[1270]. Auf der Ostseite befindet sich an dieser Stelle ein Fenster, auf der Westseite die Tür. Die Vignetten der seitlichen Paneele leisten eine atmosphärische Verdichtung: Beide Mythenbilder wie auch der Türdurchgang werden von geflügelten, kindlichen Eroten flankiert. Indem diese etwa genauso groß bzw. noch größer als die Figuren der Mittelbilder ausfallen, gewinnen sie eine enorme Präsenz. Auf der durch das Fenster unterbrochenen Ostseite nimmt das seitliche Paneel eine weibliche Figur ein – vielleicht Venus selbst. Die Bilder umkreisen damit aus verschiedenen Perspektiven das Thema Liebe. Wir dürfen annehmen, dass der durch häusliche Kontexte geschulte Blick eines antiken Betrachters sich auf eine vergleichend-assoziative Wahrnehmung der verschiedenen visuellen Stimuli eingelassen hat[1271]. Für Klienten, die bei sich zu Hause über keine aufwendig ausgestatteten Räume verfügten, machte ein solcher Aufenthaltsraum eine ‚gehobene' Erlebniswelt zugänglich. Das Gefühl, sich in einem Haus zu befinden, dürfte sich beim Blick durch das Ostfenster bestätigt haben: Man sieht in das Triclinium (6) des Nachbarhauses, der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2), hinein.

In der Bar an der Via di Mercurio standen somit Aufenthaltsräume mit ganz unterschiedlichen Erlebnisqualitäten zur Verfügung. Raum (b) war mit seinen ca. 12,5 m² zwar klein, aber immer noch etwa doppelt so groß wie Raum (d). Allein Raum (b) konnte daher eine etwas größere Gästegruppe aufgenommen haben, während Raum (d) wohl meist von zwei Gästen als intimes Séparée genutzt wurde. Die verschiedenartigen Kneipenszenen im großen Raum rekurrieren auf gemeinschaftliche Situationen, während die Bilder des kleinen Raums in verschiedene mythisch sublimierte Liebes-

1269 Curti 1873, 298: „Sotto vi e rappresentata una caccia; a qualche distanza un cane ed un orso accomandati ad un palo che ardono assalire un cervo"; vgl. zum Folgenden auch Rossi 2006, 68 f.

1270 Zur fischenden Venus, s. Lorenz 2008, 199–201; zu Polyphem und Galatea (die in anderer Komposition schon im späten zweiten und dritten Stil auftreten), s. Lorenz 2008, 201 f. 312–317.

1271 Für das Haus, s. Bergmann 1994, 226. 245 f. 254 f.; Romizzi 2006, 97 f.; Hodske 2007, 93–113; Lorenz 2008, 325–328.



Abb. 297: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Blick in kleineren Aufenthaltsraum (d), Detail

welten entführen. Nun wird man kaum annehmen, dass die beiden unterschiedlichen Räume für eine jeweils ganz unterschiedliche Klientel vorgesehen gewesen wären. Vielmehr werden sich die ‚einfachen' Leute sowohl an Szenen des Kneipenlebens als auch an mythologischen Liebespaaren erfreut haben. Vielleicht ist es kein Zufall, dass sich die derbere Bildsprache an größere (männliche?) Besuchergruppen richtete, die sublimierend-erotisierende Bildsprache ein intimes Tête-à-Tête begleitete.

Mit der Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8) und der Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19) sind zwei sehr unterschiedliche Kontexte in den Blick gekommen. Bei L. Vetutius Placidus war der Gast im Eingangsbereich von Göttern umgeben und gelangte auf diese Weise eingestimmt in ein geräumiges Triclinium, das mit seinem filigranen Decor und seinen Mythenbildern die Eleganz eines häuslichen Aufenthaltsraums atmete. Die Bar an der Via di Mercurio hielt für ihre Gäste indes zwei sehr unterschiedliche Erlebnisoptionen bereit, je nachdem, welchen Gastraum sie wählten. An den Fallbeispielen wird deutlich, dass man für die Gasträume der Bars keine prototypische Atmosphäre voraussetzen kann. Vielmehr trugen die jeweils spezifischen architektonischen Lösungen und Ausstattungsformen, nicht zuletzt auch das spezifische Essens- und Getränkeangebot dazu bei, dass jede Bar als Unicum erlebbar wurde.

6.3 Geräumige Gaststätten und Herbergen

Geräumige Gaststätten, die zum längeren Verweilen einluden, verfügten zumeist ebenfalls über einen Raum mit Tresen, darüber hinaus über mehrere Aufenthaltsräume, die um einen oder mehrere Höfe gruppiert waren.

Wie bei den kleineren Etablissements befand sich bei den Gaststätten der Tresen meist in einem zur Straße hin geöffneten **Verkaufsraum (Taberna)**. Auch die meisten Gaststätten machten offensichtlich einen gewissen Umsatz mit dem Straßenverkauf. Doch die Prioritätensetzung hat sich verschoben: Die Tresen waren weniger prominent inszeniert. Oft waren sie verstuckt, wobei sie einen

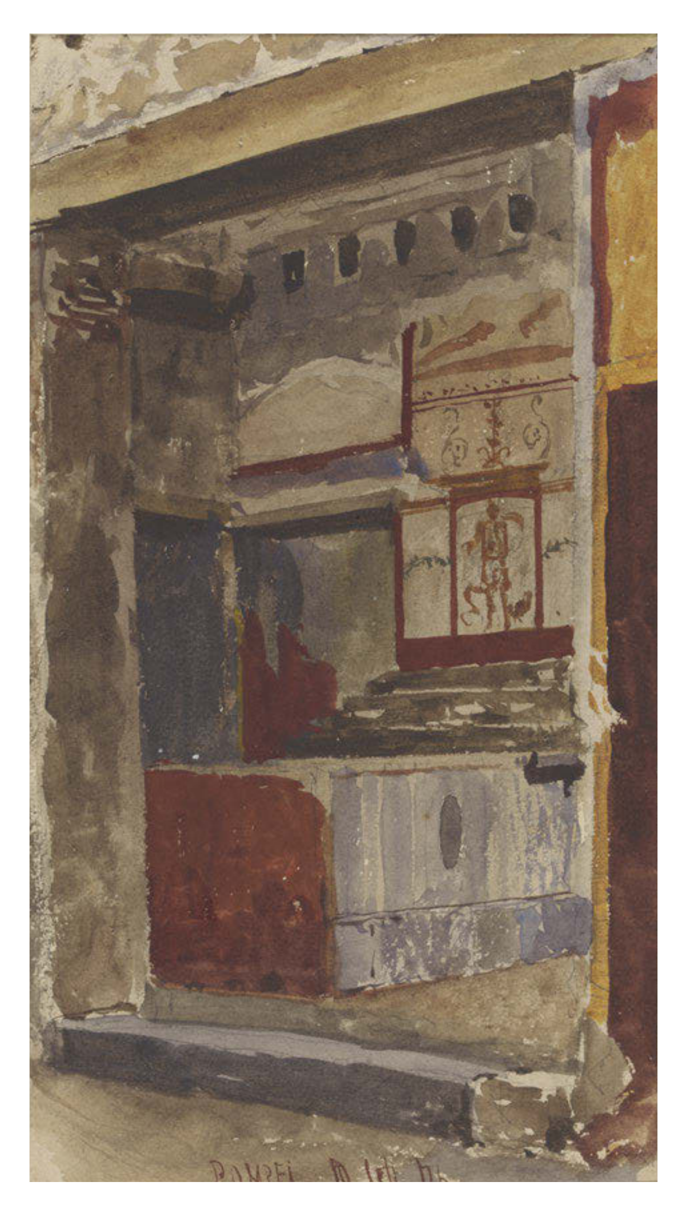


Abb. 298: Gaststätte VII 15,5, mit Mercur in Aedicula, Aquarell von L. Bazzani, 1876 (London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2033–1900)

kleinteiligen, aufwendigen Kachel-Decor wie in der Gaststätte des Sotericus (I 12,3, s. u. Abb. 322) erhalten, aber auch mit Vogeldarstellungen bemalt sein konnten (VI 16,20–24)[1272]. Gemalte Marmorimitationen zeugen davon, dass man eine solche Gestaltungsform für erstrebenswert hielt (II 1,1.13)[1273]. Und tatsächlich besitzen einige Tresen eine Marmoroberfläche[1274], doch sind vollständig mit Marmor verkleidete Tresen im Gaststättengewerbe etwas seltener als bei den Bars[1275].

In einigen Fällen spricht auch die Platzierung der Tresen dafür, dass sich die Gaststätten weniger auf ein Straßenpublikum orientierten. Bei der Gaststätte VII 15,5 ist der Tresen nur mit seiner Schmalseite auf die Straße ausgerichtet, während seine Hauptseite – mit einem auffälligen

1272 Sogliano 1908, 182 f.
1273 Frontseite: gelber Tondo (Giallo antico) im Zentrum und zwei seitliche rechteckige, weiße Felder mit grünem Inlay; Rahmung durch gelbe Rechteckfelder; Nebenseite: rotgrundig, große Felder mit Thyrsoi und Girlanden; s. Spinazzola 1953, 249 Abb. 277; PPM III (1991) 1–4. s. v. II 1, 1.13 (A. D'Ambrosio) 2 Abb. 2; zum Befund: Ellis 2005, 297–299.
1274 I 2,20–21; I 9,11; VI 1,2–3; VI 1,5; VI 16,1–2; VI 16,12; VI 16,40; VII 1,38–39; IX 9,8–9.
1275 Marmortresen: I 2,20–21; I 11,1; II 4,7; V 4,6–8 (Spatalus); VI 2,5 (Casa di Sallustio); VI 3,18–20; VI 8,7–8; VI 8,9; VI 16,40; VI 17 [Ins. Occ.],3–4; VII 15,5.



Abb. 299: Gaststätte des Saturninus (I 11,16), Atrium (2) mit Tresen

Diskus aus Assuan-Granit – in den Innenraum weist[1276] **(Abb. 298)**. Dem Verkaufsraum von Gaststätte VI 16,20–24, direkt an der Porta Vesuvio gelegen, wurde nachträglich ein geschlossener Porticus-Vorbau mit Sitzgelegenheit vorgelagert. Durch diesen Eingriff wurde die Schaffung von Verweilgelegenheiten gegenüber der Inszenierung des Verkaufsraums privilegiert. Ganz auf Außenwirkung verzichteten jene Gaststätten, bei denen der Tresen in den innenliegenden Hofbereich verlegt war. So führten in der Gaststätte des Saturninus (I 11,16) lange Fauces (1) in ein quergelagertes, geschlossenes Atrium (2), wo sich der gemauerte und rot verstuckte Tresen befand **(Abb. 299)**[1277]. In der zu einer Gaststätte umgewandelten Casa dell'Amore punito (VII 2,23) ist der Tresen nachträglich im Tablinum (f) installiert worden **(Abb. 300)**. In der Gaststätte des Sotericus (I 12,3) sind in Atrium (2), das an den Verkaufsraum angrenzt, Dolia vor die westliche Rückwand gesetzt (Abb. 324). In all diesen Fällen wurden innenliegende Hofbereiche zum Schankraum.

Damit ist jedoch nur eine Tendenz bezeichnet. Manche besonders verkehrsgünstig gelegenen Gaststätten setzten ähnlich wie die Bars auf eine auffällige straßenseitige Treseninszenierung, um Kunden anzulocken. Bei der unmittelbar hinter der Porta Ercolano gelegenen Gaststätte VI 1,2–3 wurde ein solcher Prunktresen auf verschiedene Ansichtsseiten hin konzipiert. In die Front mit gemalter Marmorimitation waren Theatermasken eingelassen, auf den Nebenseiten war eine gemalte Büste des Mercur umgeben von Grotesken auf gelbem Grund dargestellt[1278]. Die nördliche Nebenseite war für den von Norden Ankommenden einsehbar, die Hauptseite war wie üblich frontal auf die Straße gerichtet. Eine Bank, die den Gehweg blockiert, ermöglichte es, die Speisen nicht nur in den Gasträumen, sondern auch im Straßenraum zu konsumieren. Die zweite Gaststätte mit einem in den Tresen eingelassenen Relief, das Etablissement VI 16,12, befindet sich nur wenige Schritte hinter der Porta Vesuvio. Ein etwas anderer Akzent wurde bei der dritten Gaststätte (V 1,13) mit einem Relief-Tresen gesetzt: Auch sie lag an der Via del Vesuvio, doch war die Bacchus-Herme nicht in die Front, sondern in die südliche Nebenseite eingesetzt, die zum Aufenthaltsbereich wies[1279]. Darin wird die veränderte Prioritätensetzung noch einmal prägnant greifbar.

1276 Ellis 2005, 458–460; Fant et al. 2013, 188. 194 Abb. 12.
1277 Packer 1978, 18–24; PPM II (1990) 654–665 s. v. I 11, 16 (L. Fergola); Kieburg 2014, 35. 57. Der Grundriss im PPM ist problematisch, sodass hier die Raumnummern von Morichi et al. (2017) übernommen werden.
1278 Fiorelli 1860, 243–245; 1875, 76.
1279 Mau 1877, 135; Packer 1978, 40; Ellis 2005, 326–328; Boman 2008, 87 f.



Abb. 300: Gaststätte der Casa dell'Amore punito (VII 2,23), Tablinum (f) mit Tresen

Die Wandgestaltung der Schankräume unterscheidet sich zwar nicht kategorial, aber graduell von jener der Läden und Bars. Offenbar war man mitunter bestrebt, die Gäste bereits im Schankraum auf das Gaststätten-Erlebnis einzustimmen. Eine rote Sockel- und weiße Mittel- bzw. Mittel- und Oberzone kommen häufig vor[1280]; meist sind die Zonen durch Bänder in Paneele strukturiert worden[1281], die wiederum zum Träger von Vignetten werden konnten[1282]. Auch das Farbschema ist variiert worden[1283]. In der Gaststätte II 4,7, die zum vermietbaren Badekomplex der Iulia Felix (II 4,6)[1284] gehörte und als wertiger Vorraum für die beiden Gasträume und den Palaestra-Hof des Bades fungierte, fällt der Tresenraum recht aufwendig aus. Über einem schwarzen Pflanzensockel alternieren in der Mittelzone gelbe und rote Paneele mit Vignetten, darüber folgt eine weiße, durch Bänder strukturierte Oberzone[1285]. Wie in den Bars werden in das Grunddesign der Schankräume häufig Götterbilder integriert, die gern in der Achse des Tresenschenkels erscheinen. In der Gaststätte des Spatalus (V 4,6–8) ist es Bacchus in einer Weinpergola, der sich auf einen Phorminx spielenden Silen aufstützt und mit einem Kantharos in der Rechten möglicherweise einem Panther

1280 Ein solches Rot-Weiß-Schema ist mutmaßlich vorauszusetzen für I 2,1.30–32; I 6,8–9; I 8,15.16; I 11,1; I 11,10–11 (Euxinus); I 12,3 (Sotericus), Süd- und Westwand; I 20,1–3; V 2,b; V 4,6–8 (Spatalus); VI 1,5; VI 8,9; VI 16,12; VI 16,40; VII 1,38–39; IX 9,8–9.

1281 Paneele: I 11,1: roter Sockel mit weißen Bändern; I 11,10–11: roter Sockel mit dunklen Rahmenlinien (Euxinus); I 12,3 (Sotericus), West- und Südwand: roter Sockel, weiße Gliederung; Ostwand: weiß, rote Rahmenlinien; II 8,2–3: weiß, durch rote Bänder gegliedert; V 4,6–8 (Spatalus): Cocciopesto-Sockel, wobei rote Linien einen einfachen Felder-Decor herstellen; VI 16,1–2; VII 15,5.

1282 Vignetten: I 12,3 (Sotericus), Ostwand: Palaestra-Sujets; II 1,1.13: komplexer Bänder-Metopen-Decor mit Bukranien und Paterae (Spinazzola 1917, 251); VI 16,1–2: Sockel mit Paneelgliederung und Vogelvignetten, darüber weiß; VII 15,5.

1283 Roter Sockel mit einer gelben, in Paneele gegliederten Mittelzone in Gaststätte I 12,5 (vgl. Kieburg 2014, 150); monochrom weißer Raum mit roten Bändern in Gaststätte II 8,2–3 (vgl. PPM III [1991] 316–319 s. v. II 8, 2.3, Caupona con abitazione [A. de Vos] 317 Abb. 1); ähnlich vermutlich VI 8,7–8 (Boyce 1937, 49 Kat. 169).

1284 Zur Umgestaltung in einen kommerziellen Komplex, s. CIL IV 1136; vgl. D'Ambra 2021.

1285 PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 190–193 Abb. 6–9.

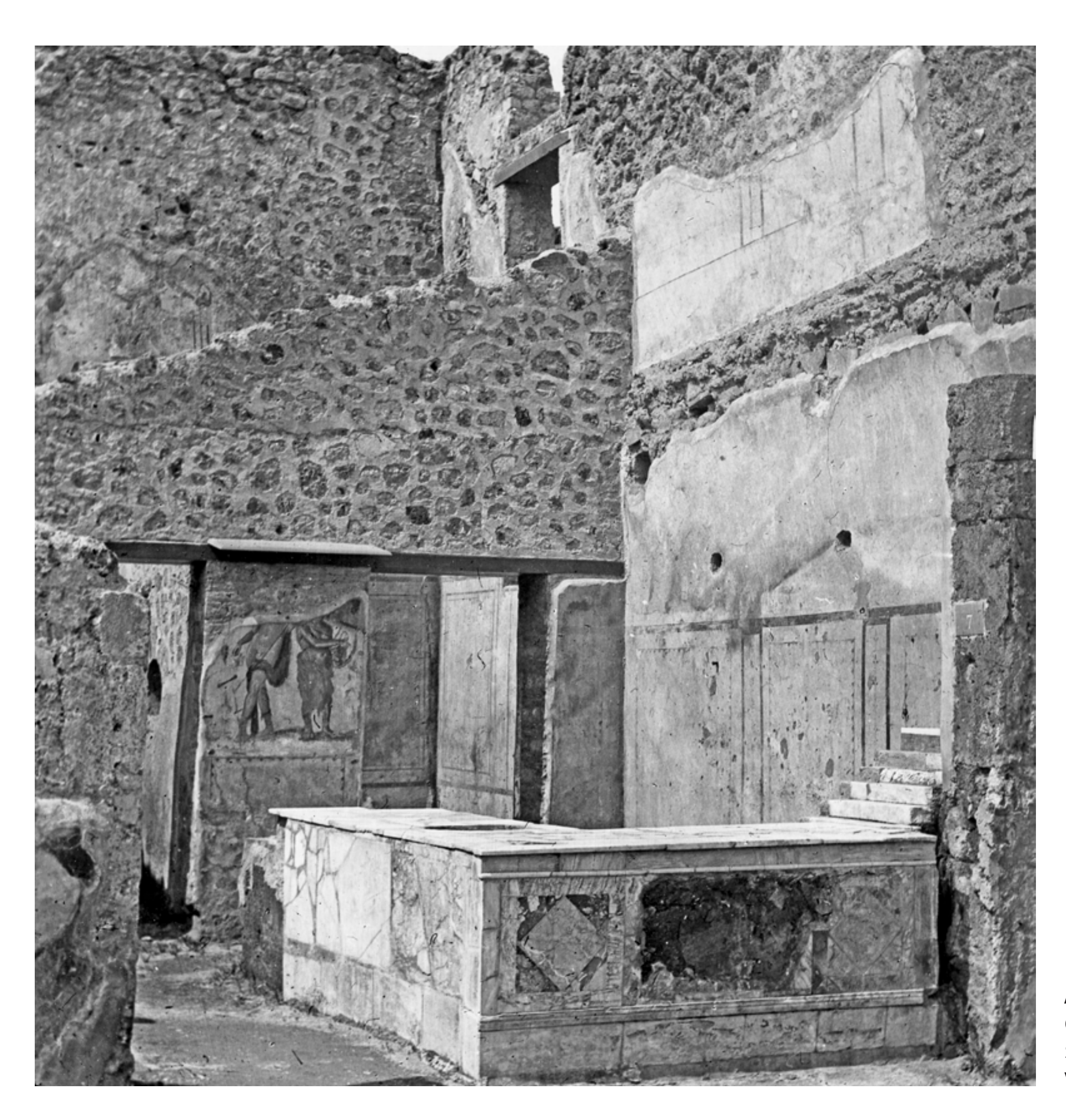


Abb. 301: Gaststätte des Spatalus (V 4,6–8), Verkaufsraum

zu trinken gibt **(Abb. 301)**[1286], bei den Gaststätten VI 1,2–3[1287] und VII 15,5[1288] (Abb. 298) wählte man Mercur, in der Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11; Abb. 329) ist gegenüber dem Eingang ein aufwendig gerahmtes Schlangenbild angebracht. Mitunter verbinden sich die Larenbilder auch mit Kultnischen[1289]. Die Götter stehen für unterschiedliche Lebenswelten und verströmen eine entsprechende Aura. Bacchus schafft einen Ort der Entspannung und des Lebensgenusses (V 4,6–8), Mercur steht für erfolgreiches Wirtschaften (VI 1,2–3; VII 15,5), die Larenbilder und Schlangen für kultische Handlungen vor Ort. Die (enigmatische) Prozessionsdarstellung in der Gaststätte des N. Fufidius Successus (I 8,15.16), die mit einer Färberei verbunden war, setzt diese gewerbliche Tätigkeit des Nachbarraums, nicht aber den Weinkonsum, zu einem göttlichen Wirken in Beziehung[1290].

1286 Paribeni 1902, 370; Stefani 2005, 101 f.; Neudecker 2012, 96; Foto: Warsher collection Nr. 677.
1287 Fiorelli 1860, 244 f.
1288 Gaedechens 1872, 200 f.; Sogliano 1879, 15 f. Nr. 40; Schefold 1957, 207 als Tempel; PPM VII (1997) 781–790 s. v. VII 15, 4–5, Caupona (V. Sampaolo) 783 Abb. 4; Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [310] 119; MacRae 2019, 198 f.
1289 Überliefert für II 1,1.13, s. Spinazzola 1917, 251.
1290 Castiglione et al. 1989, 189. 205–208; PPM I (1990) 844–846 s. v. I 8, 15, Officina di N. Fufidius Successus (V. Sampaolo) 846 Abb. 3; Varone – Stefani 2009, 101–106; jetzt in den Magazinen der Soprintendenz.



Abb. 302: Gaststätte I 14,15, Raum (c)



Abb. 303: Gaststätte I 14,15, Raum (d)

Göttern kommt damit auch in den Schankräumen der Gaststätten eine herausgehobene Rolle zu, daneben finden sich wie in den Bars Gladiatorenszenen. In Gaststätte IX 9,8–9 ist einem siegreichen Gladiator mit Helm und Rechteckschild[1291] in Kopfnähe *]aedim(us?) Sull(anus?) XIIX / V* beigeschrieben[1292]. Die erste Zahl bezieht sich auf die ausgetragenen Kämpfe, V steht für seinen Sieg. Das hohe Maß an situativer Konkretisierung spricht für eine detaillierte, mithin intensive Bildrezeption. Darin unterscheidet sich die Auffassung des Kampfgeschehens deutlich von den Bildern, die an der Brüstung des Amphitheaters gezeigt wurden (vgl. Kap. II 4.2).

Während sich die Schankräume der Gaststätten nur graduell von den Bars unterscheiden – ihre Tresen weniger aufwendig, ihre Wände etwas aufwendiger ausfallen –, nimmt sich die Qualität der **Aufenthaltsräume** in der Tendenz höher aus. Wenn die Ausstattung auf schlichten weißen Putz oder Rauputz beschränkt ist, mag eine Ausmalung zu einem späteren Zeitpunkt vorgesehen gewesen sein. So sind in der Gaststätte des Saturninus (I 11,16; s. u. Abb. 311) die beiden Gasträume (5; 7) am rückwärtigen Hof (6) monochrom weiß gefasst – und dies, obwohl andere Bereiche auf-

1291 Man hat diese Bar aufgrund ihrer Nähe zum (möglichen) Ludus V 5,3 als Bar, die von Gladiatoren frequentiert wurde, gedeutet (etwa Jacobelli 2003, 83). Hier bleibt die allgemeine Beliebtheit des Themas jedoch unberücksichtigt.
1292 CIL IV 3789; Sogliano 1889, 126; zum Kontext allgemein Jacobelli 2003, 83.



Abb. 304: Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5), Triclinium (3)

wendiger ausfallen, namentlich der Hof (1) mit seinem Gartentriclinium[1293]. Meist verfügten die Gasträume zumindest über einen farbigen Zonen-Decor mit Paneelgliederung. Am Beispiel der Gaststätte I 14,15 zeigt sich[1294], dass durch die Variation des Designs unterschiedliche Raumqualitäten erzeugt werden konnten. In Raum (c) ist der rote Sockel durch weiße Bänder gegliedert, die gelbe Mittelzone durch grüne (?) Lisenen, wobei das Zentrum eine Aedicula-Architektur einnimmt **(Abb. 302)**. Im benachbarten Raum (d) indes ist die Mittelzone durch alternierend rote und gelbe Paneele geprägt **(Abb. 303)**[1295]. Solche einfachen Grunddesigns können durch Kandelaber angereichert werden[1296] oder durch ungewöhnliche Farben Aufmerksamkeit erregen: In der Gaststätte VI 3,18–20 waren im rückwärtigen Gastraum (4), der schon von der Straße aus zu sehen war, blaue Wände durch rote Rahmungen in Paneele gegliedert[1297].

Besonders häufig tritt zu einer solchen Farb- und Feldergliederung ein figürlicher Decor hinzu, der ein breites Spektrum an Darstellungsoptionen abdeckt. Götter können in unterschiedlicher Gestalt erscheinen: als Büstenbild in einem Medaillon, als großformatige Einzelfigur wie an Fassaden oder in Gestalt ritueller Larenbilder (vgl. Gaststätte I 11,1)[1298]. Anders als in den Schankräumen dominieren die Götter das Darstellungsspektrum aber keineswegs. Die Paneele können um kleine Vignetten **(Abb. 304)**[1299] oder Bildfelder bereichert werden. Dies gilt für Tierdarstellungen – in Gastraum (A) der Gaststätte VI 16,20–24 ist es ein Hund, der einen Hirsch jagt[1300] –, aber auch für Stillleben (Gaststätte des Euxinus [I 11,10–11], Cubiculum [3]). In aufwendiger gestalteten Räumen kommen verschiedene Bildelemente zusammen[1301]. So werden in Cubiculum (6) der Gaststätte

1293 Packer 1978, 18–24; PPM II (1990) 654–667 s. v. I 11, 16 (L. Fergola) 654. In der – allerdings im Ganzen einfach ausgestatteten – Gaststätte V 2,b besitzt Cubiculum (d) eine einfache untere Zone, darüber Rauputz (vgl. Mau 1885, 253).

1294 Weiterhin: I 6,8–9, Tablinum (d); II 4,7, Gastraum (2) und Triclinium (3); VI 1,38–39, vermutlich alle Gasträume (b, i, h); VI 16,1–2, rückwärtiger Gastraum: schwarzer Sockel, darüber rote und gelbe Felder alternierend; Gaststätte in der Casa dell'Amore punito (VII 2,23), Cubicula (e) und (d); VII 15,5, Oecus (c).

1295 PPM II (1990) 935–937 s. v. I 14, 5 (A. de Vos).

1296 Gaststätte des Spatalus (V 4,6–8), Cubiculum (c): In dem monochrom weißen Raum ist die Mittelzone durch Kandelaber zweigeteilt; vgl. PPM III (1991) 1055–1058 s. v. V 4, 6–7–8 (I. Bragantini) 1058 Abb. 3.

1297 Cooke et al. 1827, Taf. 3; Dyer 1867, 49.

1298 Überhaupt finden sich Larenbilder in Räumen, für die eine Funktion als Gastraum in Frage kommt: I 4,11, Raum (c), s. Boyce 1937, 25 Kat. 31; VI 16,12, Raum (D) – hier mit einem Altärchen, das in die Wand vermauert ist (!) –, s. Boyce 1937, 58 Taf. 28, 1; VI 16,20–24, Raum (C), s. Sogliano 1908, 182 f.; VI 16,40, Raum (F), s. Sogliano 1908, 360 Abb. 1; 368–370.

1299 In der Gaststätte des Spatalus (V 4,6–8), Cubiculum (c), sind es Tiervignetten; vgl. auch PPM II (1990) 735–746 s. v. I 12, 5, Caupona all'insegna di Africa o di Alessandria (E. M. Menotti) 740–743 Abb. 5–15.

1300 Sogliano 1908, 182 f.

1301 In Gaststätte IX 9,8–9, Gastraum (b), alternieren Vignetten und Bildfelder, darunter die Darstellung der drei Grazien, s. PPM X (2003) 143–146 s. v. IX 9,8, Caupona (V. Sampaolo) 145 Abb. 2.



Abb. 305: Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5), Cubiculum (6)

all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5) massive Kandelaber zum Träger von Vogel-, Masken- und Pinaxdarstellungen, im Wandzentrum und in der Oberzone treten weitere Bildfelder hinzu **(Abb. 305)**[1302]. Es sind solch aufwendig ausgestattete Räume, in denen für die Mittelbilder mythologische Sujets gewählt wurden. Dies trifft auf die Gaststätte des Sotericus (I 12,3) mit Oecus/Tablinum (5) und Cubiculum (3) zu (Abb. 325–326), weiterhin auf die Gaststätte in der Casa dell'Amore punito (VII 2,23) mit Tablinum (f) (Abb. 300. 346). Diese mythologischen Bilder rekurrierten auf Narrationen und Schemata, wie sie in Häusern, aber mitunter auch im öffentlichen Raum anzutreffen waren. Es ist der Bildervorrat einer urbanen Gesellschaft, der in den Gaststätten für alle sozialen Schichten erlebbar wurde[1303].

Für die Atmosphäre einer Gaststätte entscheidend sind die **Hofareale**. Sie verliehen einem Etablissement eine gewisse Großzügigkeit. Häufig waren diese Bereiche nicht nur als Schauraum erlebbar, sondern für Gäste zugänglich. Im häuslichen Kontext war eine solche Erlebnisqualität den bessergestellten Schichten vorbehalten. Die Gaststätten ermöglichten indes jedermann einen gehobenen Lebensstil, wenn auch zeitlich begrenzt[1304]. Zumeist verfügte eine Gaststätte über einen rückwärtigen Hof, in großen Wirtschaften trat im vorderen Bereich ein Atrium hinzu. Der Charakter der Höfe unterschied sich wiederum in Abhängigkeit von ihrer Architektur, ihrer Größe, ihrer

1302 In PPM II (1990) 735–746 s. v. I 12, 5, Caupona all'insegna di Africa o di Alessandria (E. M. Menotti) 740–743 Abb. 7–15 fälschlich als Cubiculum (5) angegeben, das laut PPM-Plan südlich des Atriums liegen würde, aber kein Fenster zur Straße hin besitzt.

1303 Ähnlich Spinelli (2022, 12 f. mit Anm. 38), die allerdings bei ihrer Beobachtung eines kontextunabhängigen, urbanen *imaginaire* die Ikonographie unberücksichtigt lässt. Es werden nicht nur isolierte Götterdarstellungen und mythologische Bilder gleich behandelt, auch die Bildschemata, in denen der Mythos Gestalt annimmt, werden nicht in Rechnung gestellt, wodurch kontextuelle Bezugnahmen außer Acht bleiben.

1304 Nur selten fehlen solche Hofbereiche in den Gaststätten ganz, und zwar in kleinen beengten Etablissements, die Bars verwandt sind: I 8,15.16; VI 1,2–3; VI 3,18–20; VI 8,9; VI 16,1–2; VI 16,20–24; VI 16,40; VII 1,44–45 (Sittius); IX 9,8–9.



Abb. 306: Gaststätte der Casa di Sallustio (VI 2,5), Atrium mit Blick Richtung Tablinum

Nutzung (als Schankbereich, zur Bewirtung von Gästen[1305], als Verteilerbereich, als Schaubereich, als Lagerbereich, als Anbaufläche[1306]) und ihrer decorativen Ausstattung.

Besitzen die Gaststätten ein Atrium, so geht dieses auf eine ältere, häusliche Nutzungsphase zurück. Im Gaststättenkontext tritt es mit dem Schankraum in Verbindung. In einigen Fällen geht der Tresenbereich nahtlos in den Atriumsbereich über (I 11,1; I 12,3; I 12,5; VI 1,5; VI 2,4–5; VI 17 [Ins. Occ.],3–4), der Tresen kann auch direkt im Atrium platziert sein (I 11,16; I 12,3; VII 2,23). So oder so wird das Atrium zum Aufenthaltsbereich für Gäste, die hier im Stehen, vielleicht auch auf Holzmöbeln verweilt haben mögen, bevor sie sich in einen der angrenzenden Räume begaben[1307]. Die Raumwirkung der alten Atrien war jedoch nicht nur durch ihre neue Funktion, sondern auch durch ihre Architektur und Ausstattung geprägt.

Die Atmosphäre hing zunächst davon ab, ob das Atrium geschlossen war oder eine Dachöffnung besaß. Die Raumausstattung konnte den Eindruck weiter modifizieren. So fallen die tuskanischen Atrien der Gaststätten ganz verschieden aus. In der ehemaligen Casa di Sallustio (VI 2,4) dürfte das besonders großzügige und hohe tuskanische Atrium mit seiner altertümlichen Ausstattung im ersten Stil eine echte Attraktion dargestellt haben **(Abb. 306)**. Kleiner und intimer fällt das tuskanische Atrium in der Gaststätte der einstigen Casa dell'Amore punito (VII 2,23)[1308] aus. Im Tablinum, wo sich der Tresen befand, war der Gast von Mythenbildern dritten Stils umgeben, die

1305 Zu gemauerten Gartentriclinien, die an einen gastronomischen Betrieb angeschlossen waren, s. Kieburg 2014, 123 f. bes. Anm. 529 mit einer Liste aller Befunde; Calabrò 2020, 127–135; zu gemauerten Gartentriclinien zusammenfassend: Massoth 2005, 76–78. Zur Nutzung des Gartens als Ort des Speisens: Jashemski 1979, 89–101; Stehmeier 2006, 41–47.

1306 Vgl. Monteix 2017, 209–241; Jashemski 2018, 121–151.

1307 In der Gaststätte I 2,20–21 war der Schankraum zwar räumlich vom Atrium testudinatum (c) getrennt. Dieses war jedoch mit einer Sitzbank ausgestattet und diente offensichtlich ebenfalls dem Aufenthalt von Gästen, vgl. Fiorelli 1875, 45.

1308 PPM VI (1996) 665 s. v. VII 2, 23, Casa dell'Amore punito (V. Sampaolo) 668 Abb. 6–8.



Abb. 307: Gaststätte des Saturninus (I 11,16), Atrium

feinsinnig auf Liebesthemen anspielten (Abb. 300). Demgegenüber nimmt sich das tuskanische Atrium der Gaststätte I 6,8–9 regelrecht rustikal aus. Das Impluvium wurde durch ein Mäuerchen eingefasst und in ein Becken verwandelt, die Wände sind über einem hohen Sockel gelb, in den Boden sind Dolia eingelassen[1309].

Häufiger waren es Reihenhäuser mit ihrem Atrium testudinatum, die in eine Gaststätte transformiert wurden. Sie ließen die Weitläufigkeit der tuskanischen Atrien ebenso wie eine Lichtöffnung im Dach vermissen[1310], dennoch konnte der Decor für einen wertigen Rahmen sorgen. Im eher kleinen Atrium der Gaststätte VII 15,5 stellten über einem hohen roten Sockel vegetabilisierte Kandelaber eine Gliederung in Paneele her, die durch kleine Vignetten bereichert wurden[1311]. Das überdachte Atrium der Gaststätte des Sotericus (I 12,3; s. u. Abb. 324) beeindruckte durch seinen aufwendigen Crustae-Boden, während die Wände einen großflächigen Decor erhielten, zu dem Bildelemente in Beziehung traten. In der Gaststätte des Saturninus (I 11,16), wo der Tresen im Atrium installiert wurde, waren die Wände allein durch Farbflächen gegliedert. In einer ersten Phase kontrastierte eine schwarze Sockel- und Mittelzone mit einer weißen Oberzone, bevor die Mittelzone später in freundlichem Gelb gestaltet und durch rote Streifen in Paneele gegliedert wurde **(Abb. 307)**[1312]. Bilder vermisst man hier gänzlich. Besonders einfach fiel das Atrium der Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5) mit seinem Cocciopesto-Sockel und gemaltem Opus quadratum in der Oberzone aus **(Abb. 308)** – ein Decor, wie er sonst für Außenräume gewählt wurde. Es ist somit der Decor, der in Bezug auf einen vergleichbaren architektonischen Rahmen ganz individuelle Erlebnissettings herstellt.

Schon mit Blick auf die Atrien zeigt sich, dass sie jeweils unterschiedliche Vorzüge besaßen. Noch einmal mehr gilt dies für die Gärten bzw. Peristyle, die als Wirtschaftsbereiche genutzt, ästheti-

1309 PPM I (1990) 352 f. s. v. I 6, 9 (V. Sampaolo).

1310 Dies trifft auf die Gaststätte I 2,20–21, die Gaststätte des Saturninus (I 11,16), die Gaststätte des Sotericus (I 12,3), die Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5) und die Gaststätte VII 15,5 zu, alle jeweils mit rückwärtigem Hofbereich. Mitunter ging der Verkaufsbereich wie im Fall der Gaststätten I 11,1, VI 1,5 und VI 17 [Ins. Occ.],3–4 nahtlos in einen atriumsartigen Raumbereich über.

1311 Amphora mit Thyrsos und Krater, Schwan, Vogel, Greif, Pegasus; s. PPM VII (1997) 781–790 s. v. VII 15, 4–5, Caupona (V. Sampaolo) 786 Abb. 7. 8.

1312 Anders PPM II (1990) 654–665 s. v. I 11, 16 (L. Fergola) 656 Abb. 4: als roter Sockel.



Abb. 308: Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5), Atrium



Abb. 309: Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5), Hof

siert und als Schauräume gedacht, aber auch der Bewirtung von Gästen zugänglich gemacht sein konnten, wobei die Übergänge fließend sein mochten. Im wirtschaftlich genutzten Garten (5) der Gaststätte I 9,11 wurde eine Vielzahl von Amphoren gelagert, der Garten war für Gäste daher wohl nur bedingt attraktiv[1313]. Die beiden nebeneinandergelegenen Gaststätten des Sotericus (I 12,3) und all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5) nutzten ihre kleinen Gärten als Lichtschacht und Schauraum (Abb. 321), auf den man vom Oecus/Tablinum aus blickte. In der Gaststätte des Sotericus (I 12,3) war der kleine Schaugarten mit Plutei abgeschrankt. Die Hofaußenwände waren durch schlichte Farbfelder geprägt: Auf die schwarze Sockelzone folgten in der Mittelzone grüne Paneele, die einen Garten suggerierten, darüber ist in Malerei ein Opus quadratum imitiert (Abb. 327)[1314]. In der Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5) schuf ein rot stuckierter Pluteus einen Umgang um einen kleinen, bepflanzten Gartenbereich mit zentralem Becken **(Abb. 309)**. Zwei (Kult-)Nischen unter einem Treppenaufgang, eine gelb, eine mit Blumen-Decor, erzeugten zusammen mit einem kleinen Tuffaltar eine sakrale Stimmung[1315]. Besonders auffällig war die Inszenierung des Kultschreins im Garten (f) der Gaststätte VII 15,5[1316]. An der Rückwand wurde eine Rechtecknische von einem breiten roten Rahmen eingefasst, der zum Träger von schwarz-gelben Schlangendarstellungen wurde. Auf der Nischenrückwand war eine liegende Frau mit gelbem Hüftmantel dargestellt. Ein kleiner, zylindrischer, verstuckter Altar mit Marmorimitation zeugt davon,

1313 Weiterhin wurde auch der Hof von II 1,6 zur Lagerung von Amphoren genutzt; s. Calabrò 2020, 129 f.
1314 PPM II (1990) 701–732 s. v. I 12, 3, Caupona di Sotericus (E. M. Menotti) 730 f. Abb. 40–42.
1315 PPM II (1990) 735–746 s. v. I 12, 5, Caupona all'insegna di Africa o di Alessandria (E. M. Menotti) 746 Abb. 20. 21.
1316 Boyce 1937, 72 Taf. 12, 3; Fröhlich 1991, 290 Kat. L92.

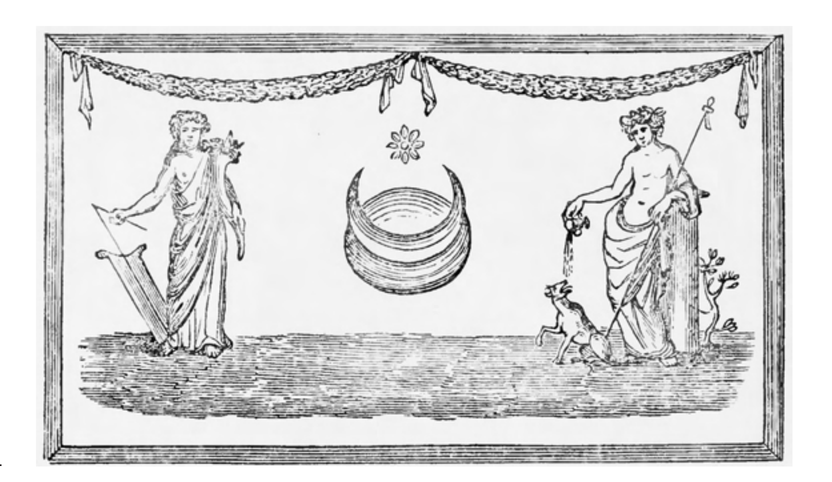


Abb. 310:
Gaststätte I 2,20–21

dass hier rituelle Handlungen stattgefunden haben. In allen drei Fällen wurde im Hof, so klein er auch war, ein Kultbereich installiert, der für eine sakrale Aura sorgte[1317].

In anderen Gaststätten hat man die Hofbereiche für Gäste geöffnet und ein Gartentriclinium eingerichtet[1318]. Ähnlich einer heutigen Wirtschaft mit Freisitz, einem Biergarten oder einer Weinschenke ergab sich durch den Aufenthalt im Freien eine eigene Atmosphäre. So wurde in der Gaststätte I 2,20–21 ein gemauertes und gelb verputztes Biclinium vor die Nord- und Westwand von Gartenbereich (f) gesetzt[1319]. Zur Ausstattung gehörten ein schmaler Wasserkanal, der entlang der inneren Klinenränder verlief[1320], sowie ein Tisch. Dabei speiste man in unmittelbarer Gesellschaft der Götter. An der nördlichen Hofwand befand sich eine Bogennische, neben der sich eine gemalte Schlange durch Grün zu einem gemalten Altar wand. Dazu traten ein Globus mit Mondsichel und ein Stern in Beziehung, die von Fortuna mit Cornucopia und Steuerruder sowie Bacchus mit Thyrsos, Kantharos und Panther gerahmt wurden **(Abb. 310)**[1321]. Dieses sakral-kosmische Setting wurde durch eine Vielzahl von kleinen (Götter-)Statuetten verdichtet, die sich in der Nische fanden[1322]. Die multimediale Präsenz der Götter hat die Gäste aber nicht davon abgehalten, an den Rückwänden

1317 Zur sakralen Aufladung häuslicher Gärten, s. etwa Neudecker 2015, 228.

1318 Massoth 2005, 61: „Die Existenz eines Tricliniums war ein über die normale Ausstattung hinausgehendes Element, auf das die Kneipenbesitzer entsprechend stolz waren"; sie listet insgesamt 16 Sommertriclinien in Kontexten, für die sie eine Gaststättennutzung für gesichert hält (I 2,20; I 2,24; I 3,20; I 8,8–9; I 11,16; I 20,1; II 1,8.9; II 3,7.9; II 5; II 8,2.3; II 8,5; II 9,1; II 9,5–7; VI 1,1; VI 2,4; VIII 3,15). Allerdings ist für I 2,24, II 8,5, II 9,1, II 9,5–7, VI 1,1 und VIII 3,15 eine Gaststättennutzung m. E. unsicher, sie fehlen hier im Appendix; ebenfalls mit einer Zusammenstellung Kieburg 2014, 123 f.

1319 Ausführlich zum Kontext Mau 1874, 263 f.; Fiorelli 1875, 45 f.; PPM I (1990) 47 f. s. v. I 2, 20–21, Caupona (A. de Vos); Massoth (2005, 28) mit Blick auf den hier genannten Befund als ‚einfache' Anlage. Sie verweist auf zahlreiche Amphorenfunde auf der Klinenfläche (S. 36. 184); Calabrò 2020, 129.

1320 Soprano 1950, 305 Nr. 24; Massoth 2005, 184.

1321 Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001, [45] 36; Boyce 1937, 22 f. Kat. 13; Fröhlich 1991, 250 f. Kat. L3; Jashemski 1993, 24; Massoth 2005, 185; Fröhlich (1991, 39) kommt zu dem Schluss, dass Penaten in Gaststätten selten dargestellt seien. Seine eigene Statistik (S. 38) zeigt jedoch, dass diese deutlich häufiger als Laren sind. Vor allem aber berücksichtigt er nur gut erhaltene Bilder – eine vollständige Statistik würde das relationale Verhältnis noch deutlicher machen. Nicht zuletzt beschränkt er seine Auflistung auf den Larenbildern verwandte Darstellungsformen – die vielen Götterbilder an den Wänden der Gaststätten bleiben unberücksichtigt, obwohl die Trennung nicht immer eindeutig ist. Da hier kein religionshistorischer Fokus gewählt wird, sondern der Fokus auf Raumatmosphären liegt, ist eine solche Trennung weniger entscheidend.

1322 Reiterstatuette (Bronze, H: 6 cm), Isis-Diana-Statuette (Bronze, H: 8,4 cm), Statuette einer Sitzenden mit Kind (Terrakotta, H: 12,5 cm), Frauenbüste (Terrakotta, H: 30 cm), Kinder-Halbbüste mit Bulla (Terrakotta, H: 20 cm), Medusakopf (grün glasierter Ton, H: 10 cm), Bacchusherme (Marmor); s. Boyce 1937, 23 Kat. 13; erneut Massoth 2005, 185.

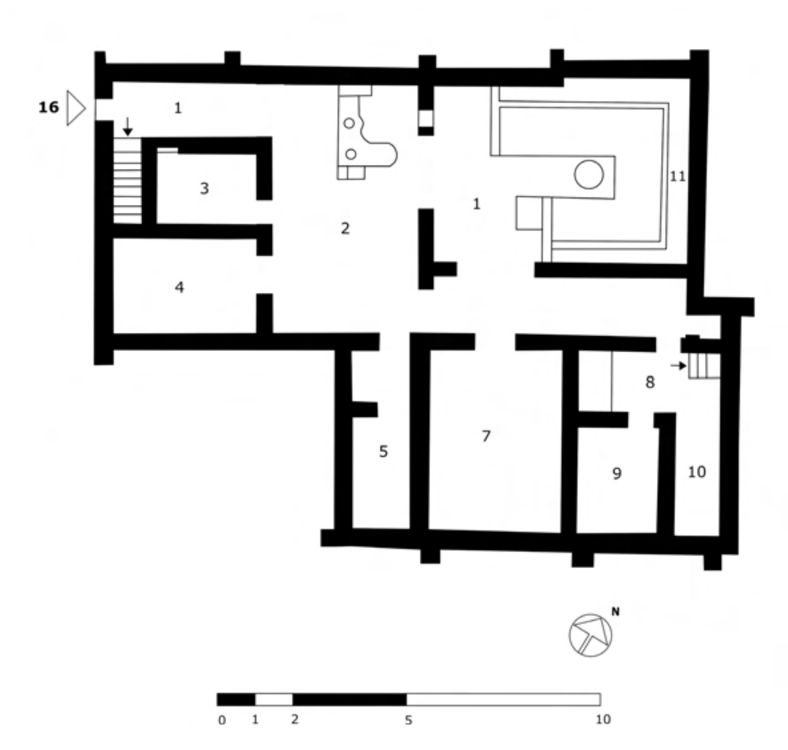


Abb. 311: Gaststätte des Saturninus (I 11,16), Grundriss

des Hofes einige sexuell explizite Graffiti anzubringen[1323]. Dabei handelt es sich vorwiegend um homosexuelle Inhalte, sodass man in diesem Fall einmal in Erwägung ziehen kann, dass die Gaststätte von einer spezifischen Klientel aufgesucht wurde[1324].

In der Gaststätte des Saturninus (I 11,16; **Abb. 311**) wird der Hof fast vollständig von einem U-förmigen Triclinium ausgefüllt **(Abb. 312)**[1325]. An seiner Rückwand entfaltete sich ein gemalter Garten, der durch ein Gartengitter abgeschrankt, durch schlanke Säulchen untergliedert und durch kostbare marmorne Prunkgefäße bereichert wurde. Zwei Götternischen in der Nordwestecke verbanden sich zwar nicht mit einer rituellen Ikonographie, trugen aber dennoch zu einer sakralen Aufladung bei **(Abb. 313)**. Der Gast war von einem imaginären, reich ausgestatteten, sakralidyllischen Gartenambiente umgeben.

Wenn die Hoffläche deutlich größer ausfiel, so konnten wie bei Gaststätte II 8,2–3 neben dem Triclinium auch andere Installationen wie Herd und Zisterne Platz finden. Der Klinenbereich war durch den Paneel-Decor an der Hofrückwand als eigener ‚Raum' inszeniert **(Abb. 314)**[1326]. Andernorts wurden große Hofflächen für die Kultivierung von Weinpflanzen genutzt, die einen stimmungsvollen, idyllischen Rahmen für den Empfang von Gästen abgaben. Die Bar des Gladiators (I 20,1–3) verfügte inmitten der Reben über ein Sommertriclinium, im Fall der Gaststätte II 5,1 liegen inmitten des über einen eigenen Zugang erreichbaren Weinfeldes (II 5,5) sogar zwei Triclinien, während

1323 CIL IV 3932–3943. McGinn (2002, 37 Kat. 2) diskutiert den Befund wegen der Graffiti als Bordell.

1324 Die sexuell eindeutigen Graffiti (CIL IV 3932–3943), angebracht auf der Westwand des Hofes, sprechen von einer sexuellen Aktivität vor Ort. Dies gilt für ein Graffito, in dem ein gewisser Rufus nicht nur seine homosexuelle Neigung kundtut, sondern auch bezeugt, vor Ort gefickt (*pedico*) zu haben (CIL IV 3932). Iarinus (der in gleich mehreren Graffiti auftaucht) hat mit Athetus gefickt (*futuit*) (CIL IV 3933; 3938). Festus mit seinen Kumpanen (CIL IV 3935). Dieselbe Formulierung wird für den Afrikaner Ampliatus gewählt (CIL IV 3940; 3941; 3942). Gerade die Häufung scheint nahezulegen, dass hier zeitweise Geschlechtsverkehr stattfand. Alle Graffiti zeugen von homosexuellen Praktiken. Die zweifach wiederholte Betonung, dass einzelne Männer hier mit ihren Kameraden Sex hatten, legt zudem nahe, dass es sich um eine Location handelte, die man für private Zwecke mieten konnte (DeFelice 2001, 107). Ob und in welchem Umfang hier auch Prostitution im Spiel war, bleibt Spekulation.

1325 PPM II (1990) 654–665 s. v. I 11, 16 (L. Fergola) 659–664 Abb. 6–17; Calabrò 2020, 132 f.

1326 PPM III (1991) 316–319 s. v. II 8, 2.3, Caupona con abitazione (A. de Vos) 318 f. Abb. 2. 3; dort auch zum Folgenden; vgl. Calabrò 2020, 128.



Abb. 312: Gaststätte des Saturninus (I 11,16), Hof (6) mit Gartentriclinium



Abb. 313: Gaststätte des Saturninus (I 11,16), Hof (6), Nordwestecke mit Kultnischen



Abb. 314: Gaststätte II 8,2–3, Garten mit Gartentriclinium

sich in der Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11) mehrere kleine Lauben auf das Weinfeld öffneten[1327]. Wieder greifen wir eine sakrale Rahmung: An beiden Hofeinfassungen ist ein rituelles Bild (I 11,10–11: Schlange; s. u. Abb. 331; I 20,1–3: Schlange und Altar[1328]) erhalten, in der Gaststätte des Euxinus traten weitere Kultnischen und Götterbilder (Priapus und Bacchus) hinzu.

Aus einem anderen Grund eindrücklich war der Besuch der kleinen Gaststätte II 4,7[1329]. Ihren Gästen stand der Hof des Badekomplexes der Iulia Felix mit seiner Natatio zur Nutzung offen, bzw. umgekehrt: Die Thermenbesucher mögen sich hier mit Speis und Trank erfrischt haben. Speisen und Baden waren unmittelbar aufeinander bezogen.

Im Unterschied zu allen bisher betrachteten Etablissements könnten den Gästen in der Gaststätte der Casa di Sallustio (VI 2,4–5) gleich zwei Gartenbereiche mit unterschiedlichen Vorzügen zugänglich gewesen sein[1330]. In der Achse des Eingangs, hinter dem Tablinum, befand sich ein Rumpfperistyl, das an seiner Rückwand, auf die man von den Aufenthaltsräumen aus blickte, mit einer reizvollen Gartendarstellung versehen war. In dieses Setting wurde ein Sommertriclinium eingebaut, das verschiedene attraktive Ausblicke bot[1331]. Ästhetisch besonders ansprechend war der zweite Hofbereich, das dreiseitige Peristyl (31), an dessen Enden kleine Diaetae mit Blick auf das Gartenareal installiert worden sind[1332]. Mit diesen zwei Schauhöfen, die sich mit ihren aufwendigen

1327 Siehe Appendix 1.
1328 PPM II (1990) 570–581 s. v. I 11, 10.11, Caupona di Euxinus (M. de Vos) 580 f. Abb. 16. 18; 1060–1065 s. v. I 20, 1, Caupona del gladiatore e officina di lucerne (M. G. Cerulli Irelli) 1060.
1329 PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4, 3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo) 190–195 Abb. 6–12; zum baulichen Zusammenhang jüngst Anguissola – Olivito 2020.
1330 Nach Laidlaw und Stella (2014) erfolgte die Umwandlung in eine Gaststätte in der dritten Bauphase des Hauses, zwischen 30/20 v. Chr. und 20/30 n. Chr.; vgl. Appendix 1.
1331 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2, 4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 118–122 Abb. 55–59; Haug 2020, 429.
1332 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2, 4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 125–131 Abb. 66–77.

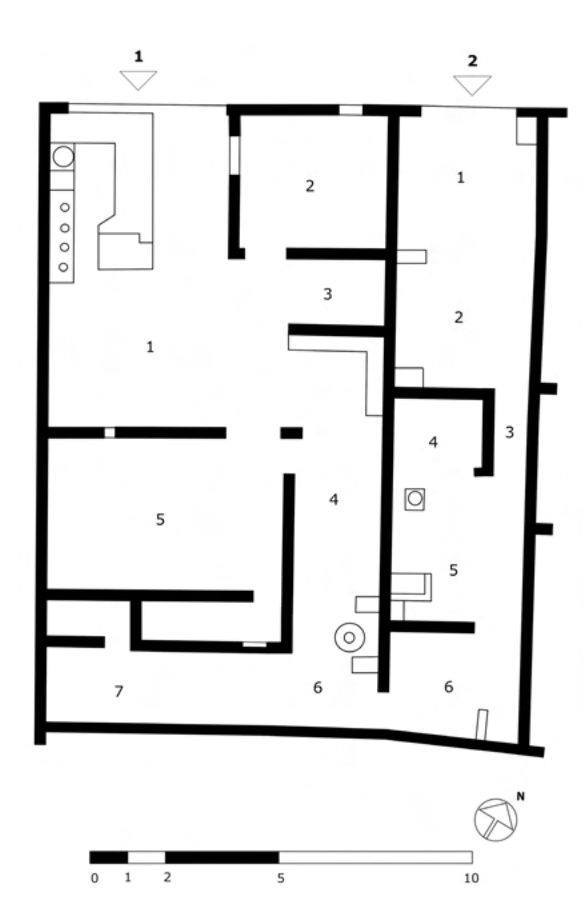


Abb. 315: Gaststätte I 11,1, Grundriss

Säulenstellungen und ihrer symmetrischen Gestaltung auffällig von allen anderen Gaststätten der Stadt abheben, stellt die Casa di Sallustio ein absolutes Unicum dar. Welche Teile des alten samnitischen Hauses jedoch tatsächlich für die Öffentlichkeit zugänglich waren, lässt sich nur schwer belegen, nicht zuletzt, weil die Fauces-Situation durch einen Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs verunklärt wurde.

Auch wenn man die Gaststätte der Casa di Sallustio unberücksichtigt lässt, erweisen sich die Hofbereiche mit ihren Attraktionen als eigentliches Alleinstellungsmerkmal einer Gaststätte. Durch ihre Gestaltung stellte sich in jeder Gaststätte ein einmaliger Effekt ein. Für den Gaststättenbesuch war jedoch das Raumensemble in seiner Gesamtheit prägend. Betrachten wir deshalb drei Gaststätten in ihrem räumlichen Zusammenhang: mit der Gaststätte I 11,1 und der Gaststätte des Sotericus (I 12,3) zwei Komplexe, die nach 62 n. Chr. in einem älteren Reihenhaus eingerichtet wurden – I 11,1 ohne offenen Hof, I 12,3 mit einem kleinen Garten –, sowie mit der Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11) eine Gartenwirtschaft.

Der **Komplex I 11,1 (Abb. 315)**, an der Via dell'Abbondanza gelegen, wurde im Zuge seiner Umwidmung in eine Gaststätte neu mit Wandmalereien ausgestattet[1333]. Über der weiten Öffnung des Verkaufsraums (1) war eine kleine Aedicula-Nische platziert, in der sich ursprünglich wohl eine Götterfigur befand **(Abb. 316)**. Das sakrale Flair wurde durch den Straßenaltar verstärkt, der um die Ecke vor die geschlossene westliche Außenwand gesetzt und mit einem Larenbild versehen war[1334]. In dieser Weise eingestimmt fand sich der Gast auch im Inneren der Gaststätte von Götterbildern

1333 Ausführlich zu Bau- und Decor-Phasen, s. Meneghini 1999; Ellis 2005, 270–272; Helg 2018, 181–183 Kat. P10.
1334 Fröhlich 1991, 308 Kat. F7; Giacobello 2008, 106; Varone – Stefani 2009, 134–138; Rogers 2020, bes. 18.



Abb. 316: Gaststätte I 11,1, Außenansicht



Abb. 317: Gaststätte I 11,1, Ala (3)

umgeben[1335]. Am kostbaren, mit Opus sectile verkleideten Tresen vorbei gelangte er in den atriumsartigen Raum (1), auf den sich linker Hand die kleine ‚Ala' (3) öffnete **(Abb. 317)**. Als Vorraum für Cubiculum (2) war sie ansprechend gestaltet. Ein Cocciopesto mit hexagonalen Marmorplatten geht mit einer Wandbemalung vierten Stils zusammen, die durch den Kontrast von rotem Sockel mit Pflanzen-Decor und weißer, durch rote Bänder gegliederter Mittelzone wirkt. Kleine Bildfelder im zentralen Paneel werden seitlich von Vignetten gerahmt, darunter ein springender Greif. Cubiculum (2) fungierte als kleiner Aufenthaltsraum. Vor seiner Ostwand war die Kline aufgestellt, von

1335 PPM II (1990) 506–515 s. v. I 11, 1, Caupona (L. Fergola) 514 Abb. 11. 12; vgl. zum Folgenden Della Corte 1913, 249 f. (mit anderer Regio- und Insulabezeichnung); Spinazzola 1953, 248 Abb. 275 Taf. 3. 75 (entspricht bei Spinazzola II, 1); Meneghini 1999; Giacobello 2008, 106; Helg 2018, 181–183.

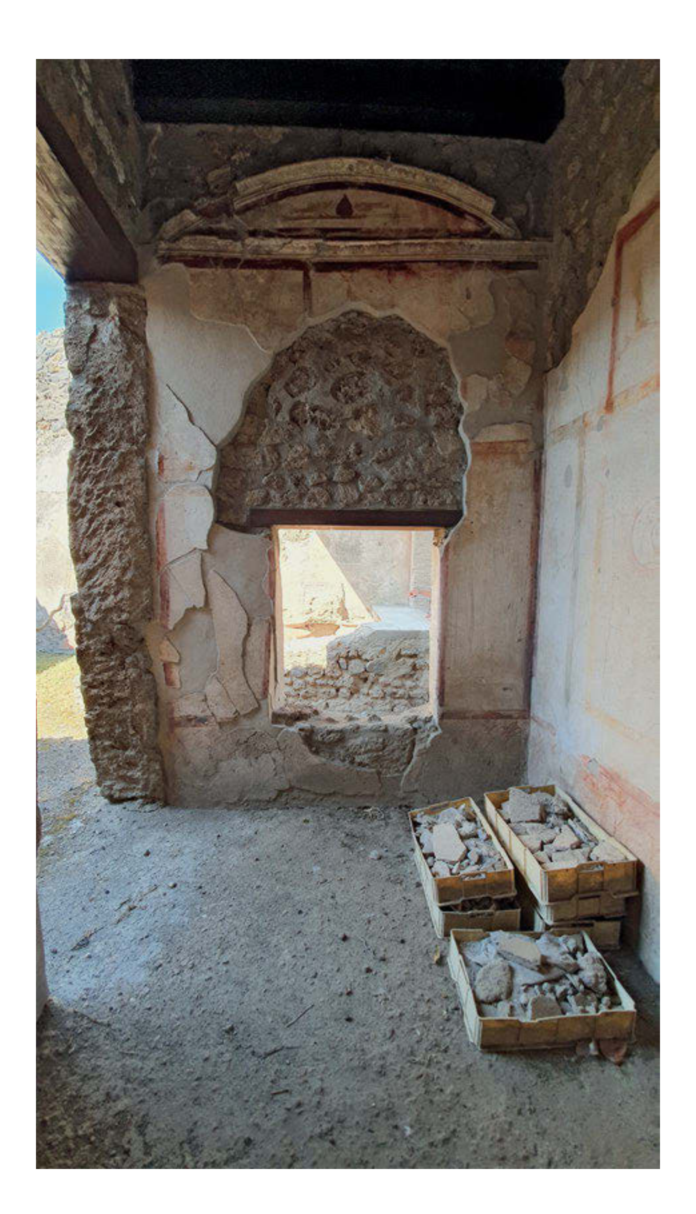


Abb. 318: Gaststätte I 11,1, Cubiculum (2), mit Fenster zum Verkaufstresen hin

der aus man über ein tiefes Fenster in der gegenüberliegenden Westseite direkt auf den Verkaufstresen blickte **(Abb. 318)**[1336]. Damit war das Cubiculum nicht nur visuell und atmosphärisch auf das geschäftige Verkaufsgeschehen bezogen, man wird das Fenster auch als Durchreiche für Speisen genutzt haben. Der Decor des Raums fällt übersichtlich, doch zugleich elegant aus. Mit dem dunklen Opus signinum, das im Zentrum einen Rhomben-Decor aufweist, kontrastiert das Weiß der Wände **(Abb. 319)**. Die Längswände werden durch einen tordierten Kandelaber, der in eine Aedicula eingestellt ist, zweigeteilt, in den seitlichen Paneelen erscheinen Medaillons mit Götterbüsten. Auf der Nordwand sind es Bacchus und Apollo mit Leier, auf der Südwand Diana mit gespanntem Bogen, im Südwesten befindet sich die Tür. Der Lagernde wurde somit zu beiden Seiten von Göttern gerahmt, während sich in seinem Rücken ein kleines, heute nicht mehr lesbares Bildfeld befand. Auf narrativ dichte Darstellungen wurde zugunsten von Bildern verzichtet, die eine sakrale Aura schufen. Auf der Südseite des geräumigen Atriumsbereichs war nach 62 n. Chr. anstelle eines Tablinums ein großer Aufenthaltsraum (5) angelegt worden. Auf seiner östlichen Schmalseite, auf die man von den Klinen aus blickte, waren ohne Rahmung zwei großformatige, stehende Götter dargestellt: der jugendliche Bacchus mit Thyrsos, der einem kleinen Panther aus einem Kantharos zu trinken gibt,

1336 Dazu auch Meneghini 1999, 16.





Abb. 319: Gaststätte I 11,1, Cubiculum (2), Blick auf Rückwand



Abb. 320: Gaststätte I 11,1, Triclinium (5), Ostwand mit Götterdarstellung – Venus und Bacchus

und neben ihm Venus **(Abb. 320)**. Beide Körper sind kaum verhüllt, Bacchus trägt die Nebris über der Schulter, Venus ein kleines Manteltuch im Arm. Die erotische Stimmung wurde durch Vignetten in den flankierenden Paneelen verstärkt – für das rechte Feld ist ein fliegender Eros dokumentiert. Ein weiterer Decor-Fokus befand sich in der Nordostecke von Aufenthaltsraum/Korridor (4/6), der in den hinteren Raumtrakt führte. Eine Bank lud zum Verweilen ein. Darüber ist in die Ostwand eine weißgrundige Bogennische eingelassen, in der ein am Altar opfernder, von Tänien umgebener Genius dargestellt war, darunter befand sich, einer jüngeren Ausstattungsphase angehörend, eine Schlangendarstellung[1337]. Der Kultbereich wurde offensichtlich intensiv gepflegt. Die Gaststätte bot mit Atrium, Ala und zwei Gasträumen eine Raumstruktur, wie sie auch kleinere Häuser besaßen. Anders als im Wohnhaus begegneten dem Gast aber Götter auf Schritt und Tritt: am Eingang, in den Korridoren und in den Aufenthaltsräumen. Sie erscheinen als Büstenbilder in Medaillons, aber auch als isolierte Einzelfiguren oder in Gestalt ritueller Darstellungen und gewinnen so eine präsentische Qualität. Die Allgegenwart der Götter muss die Atmosphäre nachhaltig geprägt haben.

Die **Gaststätte des Sotericus (I 12,3; Abb. 321)**, ebenfalls an der Via dell'Abbondanza, fällt mit ihrem Atrium testudinatum und ihrem rückwärtigen Garten großzügiger aus[1338]. Der Verkaufsraum besitzt einen für Gaststätten auffälligen Tresen mit kleinteiligem weißgrundigem Kachel-Decor an der Front und Tierdarstellungen in gerahmten Rechteckfeldern an der Nebenseite **(Abb. 322–323)**[1339]. Die Rückwände sind wie üblich schlicht, im Westen und Süden monochrom rot, im Osten monochrom weiß; allein im Osten tritt ein Vignetten-Decor mit Motiven aus der Welt der Palaestra hinzu[1340]. Vom Verkaufsraum aus blickte man über zwei offene, einladende Durchgänge in das querreckteckige Atrium testudinatum (2)[1341].

Der hohe, überdachte Hofbereich war auf der dem Zugang gegenüberliegenden Südseite durch die Öffnungen eines Korridors und zweier seitlich anschließender Aufenthaltsräume geprägt. Vor der Westwand mit Paneelen in Marmorimitation war ein weiterer Tresen in schlichtem gelbem Verputz platziert **(Abb. 324)**, während vor die in Rot gehaltene Ostseite eine Treppe gesetzt war[1342].

1337 Fröhlich 1991, 257 Kat. L19.
1338 Knapp zur Baugeschichte, s. Helg 2018, 193 f. Kat. P15.
1339 Spinazzola 1953, 249 f. mit Abb. 278 (als II 2,3); Monteix 2010a, 95.
1340 Spinazzola (1953, Abb. 278) gibt allerdings auch für die Ostwand einen Decor mit roten Paneelen an.
1341 Nappo (2007, 350 f.) mit dem Hinweis, dass der Hofbereich I 12,3 erst im Zuge der Umwandlung in eine Caupona überdacht wurde. Er postuliert ein *opaion* im Dach.
1342 PPM II (1990) 701–732 s. v. I 12, 3, Caupona di Sotericus (E. M. Menotti) 709 Abb. 10; Monteix 2010a, 95.

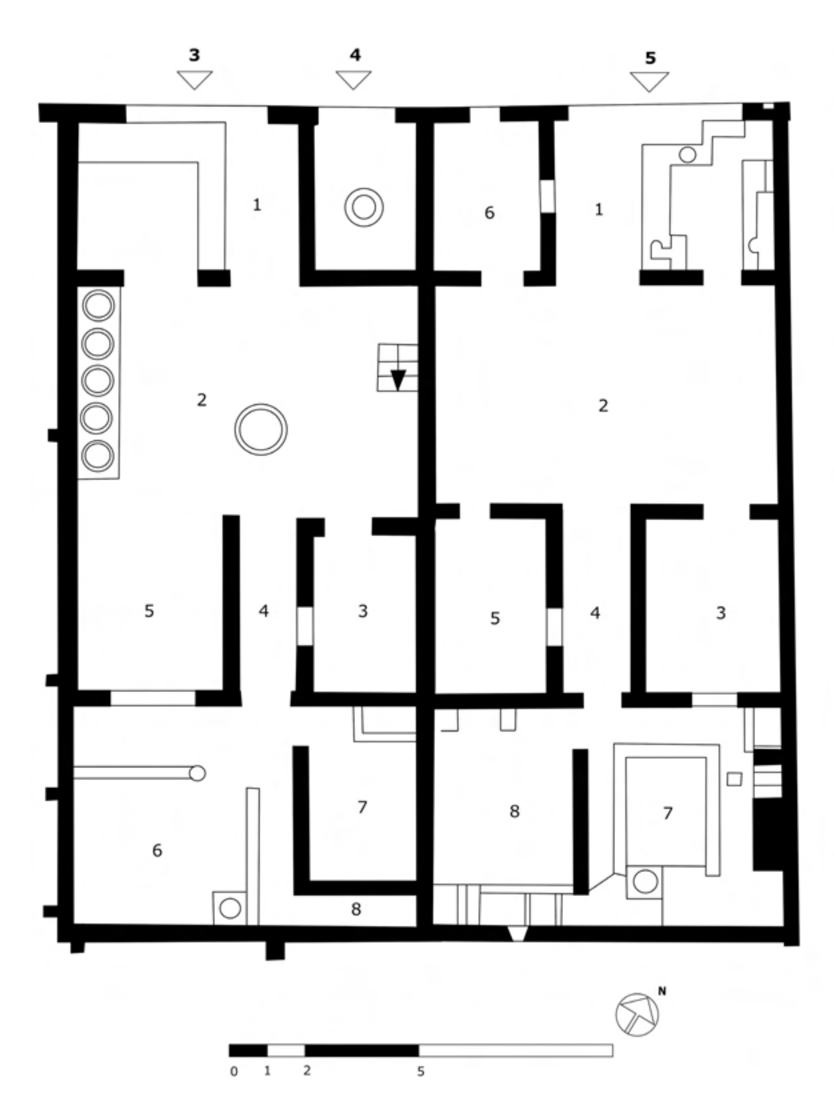


Abb. 321: Gaststätte des Sotericus (I 12,3) und Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5), Grundrisse

Die pilasterartigen Wandsegmente auf der Nord- und Südseite wurden zum Träger großformatiger figürlicher Darstellungen: auf der Nordseite ein fliegender Amor, der dem Raum eine erotische Grundstimmung verlieh, auf der Südseite, neben dem Korridor (4), der in den Gartenbereich führte, ein großer, aufrecht sitzender Hund, der an ein *cave-canem*-Bild erinnert. In den Lavapesta-Boden sind Marmorplättchen (*crustae*) eingesetzt, zur Ausstattung gehört ein Marmorlabrum auf gemauerter Rundbasis. Die Ausstattungselemente zeigen an, dass das Atrium als wertiger Aufenthaltsbereich genutzt wurde; wir dürfen uns hier stehende Gäste, mutmaßlich auch ephemere Sitzgelegenheiten vorstellen.

Die zwei Aufenthaltsräume auf der Südseite boten unterschiedliche Annehmlichkeiten. Beide gehen in ihrer Ausmalung im dritten Stil auf eine Zeit zurück, als der Komplex noch als Haus genutzt wurde. Ganz auf das Atrium geöffnet war der tablinumsartige Oecus (5), der zum rückwärtigen Hof hin ein großes Fenster besaß. Die Lagernden blickten von der Kline, die vor der Ostseite aufgestellt war, auf den Garten, den Gästebereich und nicht zuletzt auf die opulente Wandgestaltung, die zum längeren Betrachten einlud. Eine Mittelaedicula rahmte ein großformatiges Mythenbild (erhalten im Osten: Andromeda, die an den Felsen gekettet ist), in den flankierenden roten Paneelen gab ein Fenster den Blick auf eine Säulenflucht frei **(Abb. 325)**. Luftige Architekturen in der Oberzone trugen zusätzlich zur illusionistischen Öffnung des Raumes bei.

Das verschließbare, dunklere Cubiculum (3) war demgegenüber als Séparée nutzbar **(Abb. 326)**. Mit seinen weißen Wänden, die den Raum hell machten, ergab sich eine andere Grundstimmung.

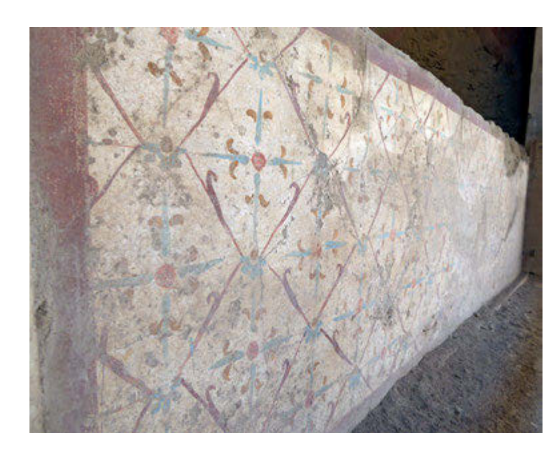




Abb. 322: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Tresenfront



Abb. 323: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Ansicht Tresenseite und Innenraum



Abb. 324: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Atrium, rechter Hand Verkaufsbank, im Hintergrund Pfeiler mit Hunde-Darstellung



Abb. 325: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Tablinum/ Oecus (5) mit Mythenbild



Abb. 326: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Cubiculum (3)



Abb. 327: Gaststätte des Sotericus (I 12,3), Garten (6)

Auch hier fasste eine massive Aedicula-Architektur ein Mythenbild (erhalten im Westen: der nackte Theseus und Ariadne) ein, in der Oberzone entwickelte sich eine durch Thyrsoi gebildete, filigrane Architektur. Masken, Thyrsos und Tamburin in den Lünetten intensivierten die dionysische Thematik. Das Cubiculum unterschied sich vom Oecus somit in seiner Größe und seiner Grundstimmung, die durch Farben und dionysische Motive gefärbt wurde, weniger aber im Umgang mit Mythenbildern, die auch hier auf Liebespaare Bezug nahmen.

Zum Erlebnis der Gaststätte gehörte nicht zuletzt der von Plutei abgeschrankte Garten (6) **(Abb. 327)**, in den man vom Oecus aus blickte. Für Gäste war er wohl nicht gedacht, die Eigentümer gelangten von hier zur Küche (7) und über einen Aufgang ins Obergeschoss. Seine Gestaltung mit schwarzem Sockel, grünen Paneelen in der Mittelzone und gemaltem Opus quadratum in der Ober-

zone verdankt er dem Umstand, dass man vom Oecus aus auf ihn blickte[1343]. Die Raumstruktur und die altertümliche Bildausstattung der Gasträume lassen in der Gaststätte des Sotericus ein wohnlich-häusliches Ambiente erfahrbar werden.

Bei der **Gaststätte des Euxinus (I 11,10.11)** handelt es sich demgegenüber um eine echte Gartenwirtschaft **(Abb. 328)**. Sie kann nicht nur über den Verkaufsraum I 11,11, sondern auch über einen zweiten Zugang (I 11,10) betreten werden, der direkt in den Garten führt. Die verschiedenen Ausstattungselemente zielen darauf, das Gartenerlebnis prominent zu inszenieren. Im Verkaufsraum (1)[1344] hebt sich von der hellroten, in Felder strukturierten Wand ein gegenüber dem Eingang platziertes Bildfeld ab, das von Stuckpilasterchen und Eierstab eingefasst ist **(Abb. 329)**. Es zeigt eine Schlange, die sich durch hohes Gras windet. Genius und Laren sind fortgelassen, sodass die naturhafte Gestalt der Schlange besonders in Erscheinung tritt[1345]. Das vom Verkaufsraum über Durchgangsraum (2) zugängliche Cubiculum (3) ist als regelrechtes Gartenzimmer gestaltet. Es ist über ein kleines Fenster mit dem Verkaufsraum (1) verbunden, vor allem aber öffnet sich ein großes Fenster in der Ostwand zum Gartenbereich (4). Sein heller und ikonographisch ‚übersichtlicher' Decor verleiht dem Cubiculum eine leichte Atmosphäre **(Abb. 330)**. Über einem niedrigen dunkelroten Sockel trennen weißgrundige Lisenen, auf denen sich Blattranken um einen tordierten Kandelaber winden, gelbe Paneelflächen mit kleinen Mittelbildern voneinander. Auf der Nordseite, vor der wohl die Kline aufgestellt war, ist es ein Stillleben mit Fischen, im Westen ein Vogel mit zusammengebundenen Beinen, neben dem Fenster im Süden sind es aufgehängte Fische[1346]. Die Darstellung toter bzw. gefangener Tiere

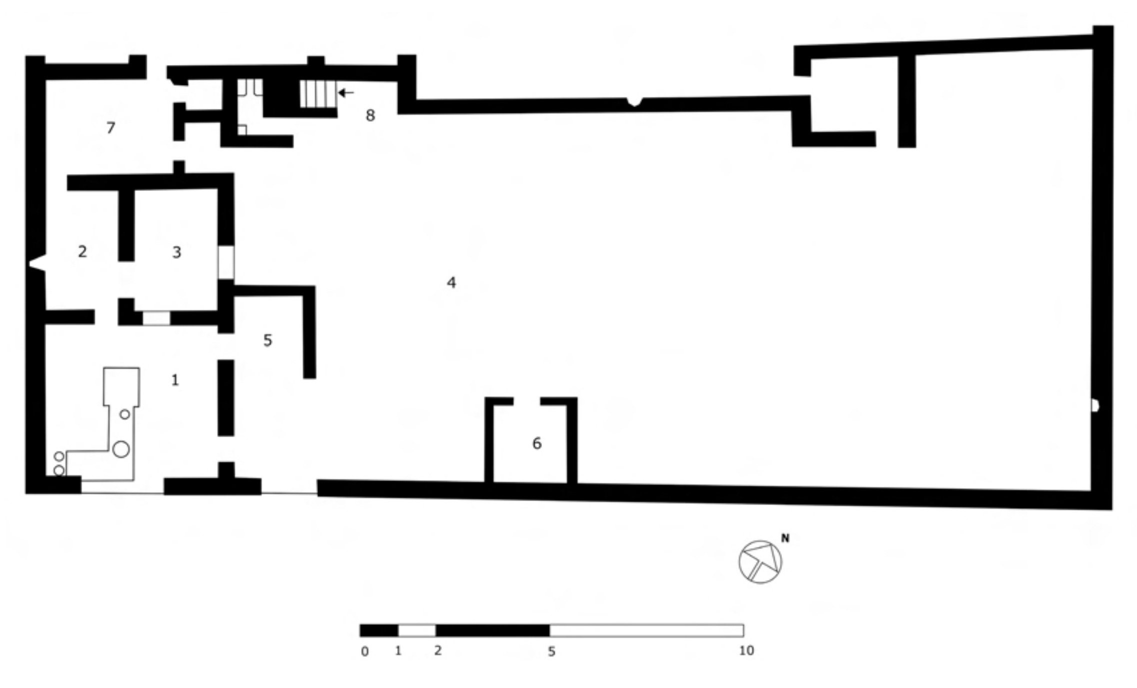


Abb. 328: Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11), Grundriss

1343 PPM II (1990) 701–732 s. v. I 12, 3, Caupona di Sotericus (E. M. Menotti) 730 f. Abb. 40–42.
1344 Der Tresen war stuckiert und vollständig bemalt. Eine einzelne Buntmarmorplatte wurde in diese Gestaltung integriert, s. Fant et al. 2013, 191.
1345 Fröhlich 1991, 258 Kat. L21.
1346 Als aufgehängte Fische im PPP I (1981) 156 f. s. v. I 11, 11 Caupona di Euxinus (I. Bragantini, M. de Vos) 156 f.; als Vögel im PPM II (1990) 570–581 s. v. I 11, 10.11, Caupona di Euxinus (M. de Vos) 576 Abb. 8.



Abb. 329: Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11), Schankraum, Rückwand mit Schlangenbild



Abb. 330: Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11), Cubiculum (3)

lässt kostbare Speisen assoziieren. In den seitlich flankierenden Feldern wird herabhängender Stoff simuliert, der an Zeltarchitekturen erinnert. Die weißgrundige Oberzone mit ihrem Linien-Decor, in den weitere Blätterranken bzw. auf der Nordseite ein Mäandermotiv eingesetzt sind, schafft eine luftige Öffnung zur Decke hin, wo der Raum mit einem filigranen Stuck-Kyma abschließt. Das Gartenzimmer wird somit regelrecht als Gelage- und Festzelt mit Blick ins Freie inszeniert.

Im Zentrum des Komplexes steht das Gartenareal (4) **(Abb. 331)**. Im östlichen Teil waren 32 Rebstöcke angepflanzt, im Zentrum spendeten zwei große Bäume Schatten; zwei große Dolia fassten den Ertrag der Ernte, vielleicht auch zusätzlich angelieferten Wein[1347]. Die heitere Gartenatmosphäre wurde durch Bilder sakral aufgeladen. Den Durchgang zum Verkaufsraum (1) flankierten auf der Seite des Gartens (4) die Darstellungen von Priapus (linker Hand) und Bacchus (rechter Hand). Eine Beischrift teilte unterhalb der Bacchus-Darstellung in einer stadtbekannten Formu-

1347 Zum Natursetting und zur Weinproduktion, s. Jashemski 1967; 1993, 51 f. Nr. 72.



Abb. 331: Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11), Garten, im Hintergrund Außenwand der Latrine (8) mit Schlangenbild

lierung mit, man sei begierig gekommen und gehe noch begieriger[1348]. Unterhalb der Priapus-Darstellung lässt sich ein Schreiber über helle und dunkle Mädchen aus. Eine weitere, darunter angebrachte Beischrift zeugte von einem Gesangswettstreit um ein Mädchen[1349]. Bereits die Götter selbst verkörperten Weinkonsum und Erotik, in den Beischriften gewann diese Verbindung eine verbale Gestalt. Auf der gegenüberliegenden, östlichen Gartenaußenwand war vor einer Aediculanische ein Altar platziert. Damit besaß der Garten einen kultischen Fokus, der zugleich eine sakralidyllische Atmosphäre evozierte. An der Außenwand der Latrine (8), auf der Nordseite des Hofes, trat ein Schlangengemälde hinzu (Abb. 331 im Hintergrund)[1350]. Das sakralidyllisch aufgeladene Gartenambiente mochte man in den zwei vor die Gartenaußenmauer gesetzten, laubenartigen Räumen aus nächster Nähe genießen. Raum (6) war in leichter Fachwerkkonstruktion vor die Südseite gesetzt **(Abb. 332)**. Seine gartenseitige Außenwand zeigte, wie häufig im Gartenambiente, ein Schachbrettmuster, auf der Nebenseite waren stilisierte Pflanzen auf rotem Grund dargestellt[1351]. Im Inneren suggerierten ein schwarzer Sockel und monochrome Paneele in Violett und Rot eine solide Wand. In der laubenartigen Einfassung (5) vor der westlichen Außenmauer verwies die Innenausmalung auf ein Gartenambiente[1352]. Gerade in den Lauben wurde – gewissermaßen inmitten des Grüns – die atmosphärische Wirkung des Gartens besonders intensiv erfahrbar. Es ist wahrscheinlich, dass

1348 CIL IV 9849: *venimus {h} huc cupidi, multo macis ire cu[pi]mus. / venimus vac*. Übersetzung: „Nach Sex/Liebe verlangend sind wir hergekommen, noch viel mehr wünschen wir (wieder) zu gehen./Wir sind gekommen …“; s. Wachter 2019, 382 Nr. 1079; vgl. dazu die Inschrift aus dem großen Theater (CIL IV 2995); zum Kontext Della Corte 1958, 83.

1349 CIL IV 9847: *candida me docuit nigras o[d]isse / puellas. odero si potero. si non, / invitus amabo*. Übersetzung: Das helle hat mich gelehrt, dunkle Mädchen zu hassen. Ich werde sie hassen, wenn ich kann, wenn nicht, werde ich sie (eben) gegen meinen Willen lieben. Text und Übersetzung: Wachter 2019, 379 Nr. 1071; CIL IV 9848: *hic duo rivales +[.]++ont / una puella tenet facces / tr[– –]s cui fas / an[– –]ae*. Übersetzung: „Hier singen zwei Konkurrenten, ein einziges Mädchen hält die Ruten, … wem das heilige Recht …“; Text: Wachter 2019, 385 Nr. 1086; Übersetzung: Hunink 2013, 62 Nr. 108 (Zeile 1) und Wachter (Zeile 2 f.); zum Kontext Della Corte 1958, 83 f.

1350 Fröhlich 1991, 258 Kat. L22.

1351 Jashemski 1967, 42 f. Abb. 13.

1352 Jashemski 1964, 343; 1967, 43 f. Abb. 14; vgl. Laken 2003, 181 mit Anm. 58.



Abb. 332: Gaststätte des Euxinus (I 11,10–11), Raum (6)

man bei gutem Wetter auch Tische im Freien aufgestellt hat und somit das naturhafte Ambiente noch unmittelbarer erlebbar wurde.

Der Vergleich der drei Fallbeispiele macht deutlich, dass gerade bei den größeren Gaststätten die verschiedenartigen architektonischen Voraussetzungen zu ganz unterschiedlichen Erlebnissettings führten, die durch die Decor-Ausstattung noch einmal intensiviert wurden. Jede der größeren Gaststätten besaß ihre eigenen Vorzüge. Die großen, überdachten Atrien waren für besonders kalte und nasse Tage geeignet, während man Gaststätten mit Sommertriclinium oder gar einem großen Garten vorzugsweise an den warmen Tagen des Jahres aufgesucht haben wird. Auch die Größe der Gasträume war entscheidend – hing von dem Raumangebot doch ab, ob eine Gaststätte für größere Gästegruppen oder ein intimes Tête-à-Tête geeignet war. Je nach Setting mögen sich auch die Handlungen unterschieden haben, die von gemeinsamem Trinken bis hin zu üppigem Tafeln reichten. Gerade separate Gasträume sind, wie Schriftquellen bezeugen, auch für bezahlte wie nicht bezahlte sexuelle Handlungen genutzt worden[1353].

Mit den räumlichen Annehmlichkeiten, die eine Gaststätte bot, gingen immer schon bestimmte atmosphärische Valenzen zusammen, die durch die Ausstattung noch einmal befördert wurden. Es machte einen erheblichen Unterschied, ob ein Gastraum mit gestampfter Erde oder edlem Opus

1353 Hor. epist. 1, 14, 21: *fornix tibi et uncta popina*; Catull. 37, 1: *salax taberna*; Ps. Verg. Copa 1–4.33: Sex als Aushängeschild einer Taberna; vgl. McGinn 2004, 16 f. Wie häufig solche erotisch-sexuellen Aktivitäten waren, lässt sich allerdings nicht mehr greifen. Thomas McGinn (2002, 35–42 = MG) sowie Pier Giovanni Guzzo mit Vincenzo Scarano Ussani (2009, 28–59 = GSU) bringen einen signifikanten Prozentsatz der bei Steven Ellis (2018, 66–69) identifizierten Bars mit einem regelrechten Sexgewerbe in Verbindung: I 2,17–19 (MG Kat. 1; GSU Kat. 1); I 2,20–21 (MG Kat. 2; GSU Kat. 2); I 7,13–14 (MG Kat. 3; GSU Kat. 4; kritisch zur Bordelldeutung DeFelice 2001, 108–111); I 8,1 (GSU Kat. 5); I 9,11–12 (MG Kat. 4); I 11,10–13 (MG Kat. 7; GSU Kat. 10); I 12,5 (MG Kat. 8; GSU Kat. 11); II 1,1.13 (MG Kat. 9; GSU Kat. 13; kritisch zur Bordelldeutung DeFelice 2001, 125); V 1,13 (MG Kat. 10; GSU Kat. 14); V 2,b (MG Kat. 11; GS Kat. 16); VI 10,1.19 (MG Kat. 12; GSU Kat. 17; kritisch zur Bordelldeutung auf der Basis der Bildausstattung, die hier später diskutiert wird, DeFelice 2001, 111–114); VI 16,32–33 (MG Kat. 15; GSU Kat. 23); VII 2,32–33 (MG Kat. 18; GSU Kat. 26); VII 3,28 (MG Kat. 19. 20; GSU Kat. 28); VII 6, 14–15 (GSU Kat. 31); VI 7,18 (MG Kat. 24; GSU Kat. 33); VII 9, 29–33 (GSU Kat. 34); VII 13,19–21 (MG Kat. 30; GSU Kat. 41); VII 15,4–5 (MG Kat. 31; GSU Kat. 42); VII 16 [Ins. Occ.],7–8 (GSU Kat. 43); VII 2,24 (GSU Kat. 44); IX 11,2–3 (MG Kat. 40; GSU Kat. 57; kritisch dazu etwa DeFelice 2001, 35 f. 119 f.). Kritisch allerdings zur Engführung von Bars und Bordellen bereits DeFelice (2001, 4. 38). Tatsächlich entspräche eine klare Trennung von Bar- bzw. Gaststättenbetrieb und Sexarbeit nicht antiker Praxis.

signinum mit Marmorplatten pavimentiert war, ob die Wände einen schlichten Zonen-Decor aufwiesen, ob Götter über die Gäste wachten, elaborierte Mythenbilder zum Betrachten und Diskutieren einluden oder eine Gartenmalerei einen idyllischen Rahmen schuf.

6.4 Kommerzielle Atmosphären: Ein Resümee

Für das kommerzielle Segment der Stadt ergibt sich eine klare Differenz zwischen den repräsentativen öffentlichen Architekturen am Forum und den kleinen Geschäften entlang der Straßen. Das Macellum, vielleicht auch Basilica, Eumachia-Gebäude und das sog. Comitium, gaben für kommerzielle Interaktionen einen ausgesprochen prunkvollen Rahmen ab.

Demgegenüber besaßen die Tabernae entlang der Hauptstraßen einen deutlich bescheideneren Charakter. Am Beispiel der Läden, die Getränke und Essen verkauften, ließ sich allerdings beobachten, dass ästhetische Gestaltung auch hier als Verkaufsargument eingesetzt wurde. Durch einen auffälligen Tresen versuchte man die Aufmerksamkeit der Kunden zu gewinnen. Dies gilt nicht nur für das Geschäft bei Tag: Nachts scheinen insbesondere die Tresen beleuchtet worden zu sein[1354]. In den größeren Bars und Gaststätten trugen Architektur und Ausstattung dazu bei, einmalige und unverwechselbare Erlebnissettings zu schaffen. Nicht nur die Qualität von Essen und Trinken, sondern auch das räumliche Setting wurde als Kundenmagnet eingesetzt. Verkaufs- und Verweilbereiche unterschieden sich jedoch in ihrer gestalterischen Intention: Während für Verkaufsräume Gestaltungsformen zum Einsatz kamen, wie sie sich auch an Fassaden fanden, rekurrierten die Innenräume – häufig bedingt durch die Baugeschichte der Komplexe – auf häusliche Gestaltungsstrategien. Die Verkaufsräume wurden dadurch als erweiterter Straßenraum erlebbar (und umgekehrt haben sie sich mit ihren Warenauslagen auch auf die Straße ausgedehnt)[1355], die Gasträume indes machten den Klienten – in unterschiedlichster Ausprägung – ein Wohnambiente zugänglich, wie es für Häuser mittlerer Größe charakteristisch war.

Die Räume des kommerziellen Segments wurden offenbar auf verschiedene atmosphärische Settings bezogen: Für das Macellum bediente man sich öffentlicher Gestaltungsformen, es reiht sich in die Prunkarchitekturen am Forum ein, die vielfältigen Läden und Werkstätten, die sich auf die Straße öffneten, partizipierten an der Straßenatmosphäre, während für die Innenräume insbesondere der größeren Gaststätten eine häusliche Atmosphäre erstrebenswert war.

Fragen wir abschließend nach der stadträumlichen Verteilung der Läden/Imbisse, Bars und Gaststätten. In der Forschung wird häufig darauf abgehoben, dass sich ‚Bars' – und hier wird nicht weiter differenziert – mehrheitlich an den großen Straßenachsen befinden, und zwar insbesondere an Kreuzungen und im Bereich der Stadttore. Dies trifft auf den Abschnitt des Decumanus maximus östlich der Kreuzung mit der Via Stabiana, auf den südlichen Abschnitt der Via Stabiana und die Via Consolare zu[1356]. An der Porta Marina und der Porta Sarno, aber auch an der Porta Nola bleibt eine solche Verdichtung aus. Aus dieser Verteilung sollte man nicht vorschnell schließen, dass für alle Geschäfte eine verkehrsgünstige Lage entscheidend gewesen wäre[1357]. Für den Lebensmittelsektor lassen sich weitere Standortfaktoren identifizieren, wenn man die jeweils spezifische Funktion eines Geschäfts – ob Laden bzw. Imbiss, Bar oder Gaststätte – berücksichtigt **(Abb. 333)**[1358].

1354 Spano 1920, 5 f.
1355 Mart. 7, 61; Papin. dig. 43, 10, 1–5.
1356 Raper 1977, 216 f.; La Torre 1988, 77; Laurence 1994, 78–87; Ellis 2004, 378; 2004a, 50; 2005, 131 f.; 2011, 163; 2018, 86–101 Abb. 3.2; Monteix 2010, 150–152.
1357 Beard (2008, 60 f.) geht davon aus, dass der Hauptverkehr in Nord-Süd-Richtung durch die Stadt gelenkt worden sei.
1358 Nach Monteix (2010, 158) spielen für die Ansiedlung von Gewerben nicht nur die Laufkundschaft, sondern auch die Verfügbarkeit von Wasser oder günstige Anlieferungswege für Materialien eine Rolle. Für Ellis (2018, 94) hingegen



Abb. 333: Kartierung der Läden/Imbisse, Bars und Gaststätten (nach Haug, Kartierung: L. Böttcher)

Dabei zeigt sich, dass an den großen Hauptachsen sowohl Läden und Imbissstuben lagen, die Essen zum Mitnehmen anboten, als auch Bars und Gaststätten, die zum Verweilen einluden. Bars und Gaststätten, in denen sich die einfache Bevölkerung traf, waren folglich gerade nicht aus dem urbanen Leben ausgegliedert. Vielmehr waren sie auf den städtischen Interaktionsraum der großen Hauptstraßen bezogen und damit unmittelbar in die urbane Textur verwoben[1359]. Eine Detailbetrachtung erbringt noch differenziertere Einblicke.

Einige Läden (Abb. 333, rot) befinden sich auch an kleineren Nebenstraßen wie der Via di Castricio oder dem Vicolo di Mercurio. Offensichtlich versorgten sie die unmittelbare Umgebung mit Lebensmitteln. Bars hingegen (Abb. 333, gelb) weisen eine deutliche Konzentration im Bereich der großen Achsen auf – insbesondere entlang der Via Stabiana, der Via dell'Abbondanza und der Via Consolare. Hinzu kommt ein Nucleus im Bereich der wirtschaftlich intensiv genutzten sog. ‚Altstadt'. Bars sind offensichtlich deutlich an der Nähe zum Kunden orientiert – den Passanten bzw. den Klienten benachbarter Geschäfte. Für Gaststätten (Abb. 333, blau) indes ergibt sich ein partiell anderes Bild. Am Decumanus maximus findet man sie vor allem im östlichen Abschnitt, Richtung Stadtausgang. Gaststätten, die über einen Garten verfügten, lagen aber auch ganz abseits der großen Achsen, inmitten der Regiones I und II, und damit zugleich in der Nähe des Amphitheaters[1360]. Dies mag mit entsprechend niedrigen Grundstückspreisen zu tun gehabt haben[1361], hatte aber einen unmittelbaren Effekt auf die atmosphärische Wahrnehmung dieses Areals: Der ‚grüne' Charakter des Viertels wurde auch im Kontext eines Gaststättenbesuchs erfahrbar (Abb. 333. 339). Die Gaststätten trugen damit ihrerseits zur atmosphärischen Prägung der urbanen Textur bei. Im

---

spielt die Reduktion der Lieferkosten (*least cost path*) eine untergeordnete Rolle. Die Lokalisierung sei vielmehr maßgeblich durch die intentionale Akkumulation ähnlicher Gewerbe in einem Areal bestimmt (*Hotelling's law*). Flohr (2013, 229–234) diskutiert unterschiedliche Logiken in Abhängigkeit von verschiedenen Gewerbeformen.

1359 Es handelt sich damit gerade nicht um ‚deviant zones', wie Laurence (1994, 70) angenommen hatte; kritisch etwa Ellis 2004a, 51 f.; DeFelice 2007, 479–481.

1360 Massoth 2005, 61 f. Abb. 2.

1361 Flohr 2017, 57; vgl. Dissertation Nils Hempel, in Arbeit.

dicht genutzten Altstadtbereich hingegen fehlen größere Gaststätten fast vollständig, Ähnliches gilt für das gehobene Wohnviertel der Regio VI. Hier liegen Gaststätten an den Rändern – entlang der großen Achsen der Via Consolare und der Via del Vesuvio. Wir sehen, dass sich durch die Nutzungsangebote, die Läden, Bars und Gaststätten bereithielten, eine atmosphärische Differenzierung einzelner städtischer Bereiche ergab.

Die Verteilung der Läden/Imbisse, Bars und Gaststätten und die daraus ableitbaren ökonomischen Strategien lassen – in der Tendenz – auch die Decor-Strategien verständlich werden. Kleine Läden und Imbisse setzen auf Laufkundschaft, doch zählen sie vornehmlich auf die Kundschaft in der Umgebung. Ihr Tresen ist aufwendig, doch nur selten handelt es sich um Prunktresen. Bars indes richten sich an Passanten, die sich wesentlich vom ästhetischen Erscheinungsbild des Etablissements leiten lassen. Hier gilt der besondere Prunk den Tresen, während die Gasträume eher bescheiden ausfallen. Gaststätten schließlich scheinen von ihrem Publikum gezielt aufgesucht worden zu sein – auch in entlegenen Bereichen der Stadt. Hier ist die verkehrsgünstige Lage weniger entscheidend und auch das Erscheinungsbild des Verkaufsraums ist für die Gewinnung von Gästen von nachrangiger Bedeutung. Vielmehr geht es um die Attraktionen, mit denen Gaststätten aufwarten können – seien es prunkvolle Gasträume oder attraktive Hofbereiche. Sollten diese Überlegungen etwas Richtiges treffen, so dürfte man für die größeren Gaststätten auch vermuten, dass sich hier bestimmte Milieus gezielter zusammenfanden.

6.5 Ausblick: Das Bordell

Prostitution war in Bars und Gaststätten wohl allgegenwärtig, sie besaßen aber keine Räume, die exklusiv für diese Nutzung vorgesehen waren. Das einzig sicher identifizierbare Bordell (VII 12,18–20) Pompejis, das solche für sexuelle Interaktion konzipierten Räume besaß, liegt in der verwinkelten ‚Altstadt', an einer Kreuzung. In seinem erhaltenen Zustand geht es auf eine Neugestaltung in der Zeit nach 72 n. Chr. zurück[1362]. Es soll im Folgenden als ein mit den Bars und Gaststätten verwandter Gewerberaum betrachtet und auf seine Gestaltungsspezifika hin befragt werden[1363].

Anders als die Tabernae besaß es keine großen Eingangsöffnungen. Vielmehr ist das Etablissement über zwei unscheinbare Türen von Osten, vom Vico del Lupanare (VII 12,18)[1364], und von Süden, vom Vicolo del Balcone Pensile (VII 12,19), zu betreten. Wer hier herkam, wusste, was er suchte. Die Türen führen in eine L-förmige Korridor-Halle, welche die Eingänge miteinander verbindet und somit als Durchgangsraum konzipiert ist. Dabei ist beim Betreten des Bordells der jeweils andere Zugang nicht einsehbar.

Am langen Korridorschenkel, der über VII 12,18 zugänglich ist, liegen fünf mit gemauerten Klinen ausgestattete Cellae – zwei im Süden (e; f), drei im Norden (b; c; d) **(Abb. 334)**[1365]. Vom Eingang VII 12,18 blickt man in den Korridor, ohne in die Cellae selbst hineinsehen zu können

1362 Auf der Basis einer Münzdatierung, s. La Rocca et al. 1976, 303. Das Obergeschoss ist von einem separaten Straßenzugang aus zu erreichen und lässt sich nicht sicher mit einer Bordell-Nutzung verbinden, sodass unser Interesse im Folgenden nur dem Erdgeschoss gilt; vgl. McGinn 2002, 14 f.; ausführliche Diskussion bei Levin-Richardson 2019, 81–95.

1363 Horaz (epist. 1, 14, 21–26) lässt uns wissen, dass sie sogar den besonderen Reiz einer Stadt ausmachen konnten: *fornix tibi et uncta popina / incutiunt urbis desiderium, video...nec vicina subest vinum praebere taberna / quae possit tibi, nec meretrix tibicina, cuius / ad strepitum salias terrae gravis*; vgl. Colum. 1, 8, 2: Städtische Sklaven seien gewöhnt an *otiis, campo, circo, theatris, aleae, popinae, lupanaribus*.

1364 Das Bordell ist nicht exakt nach Himmelsrichtungen orientiert. Bei Levin-Richardson (2019) sind daher andere idealisierte Himmelsrichtungen als hier vorgeschlagen angenommen. Sie lokalisiert den Eingang im Norden, die Räume (b), (c) und (d) im Westen, die Räume (e) und (f) im Osten.

1365 Ausführlich sind die Sichtbeziehungen analysiert bei Levin-Richardson (2019, 27–30).

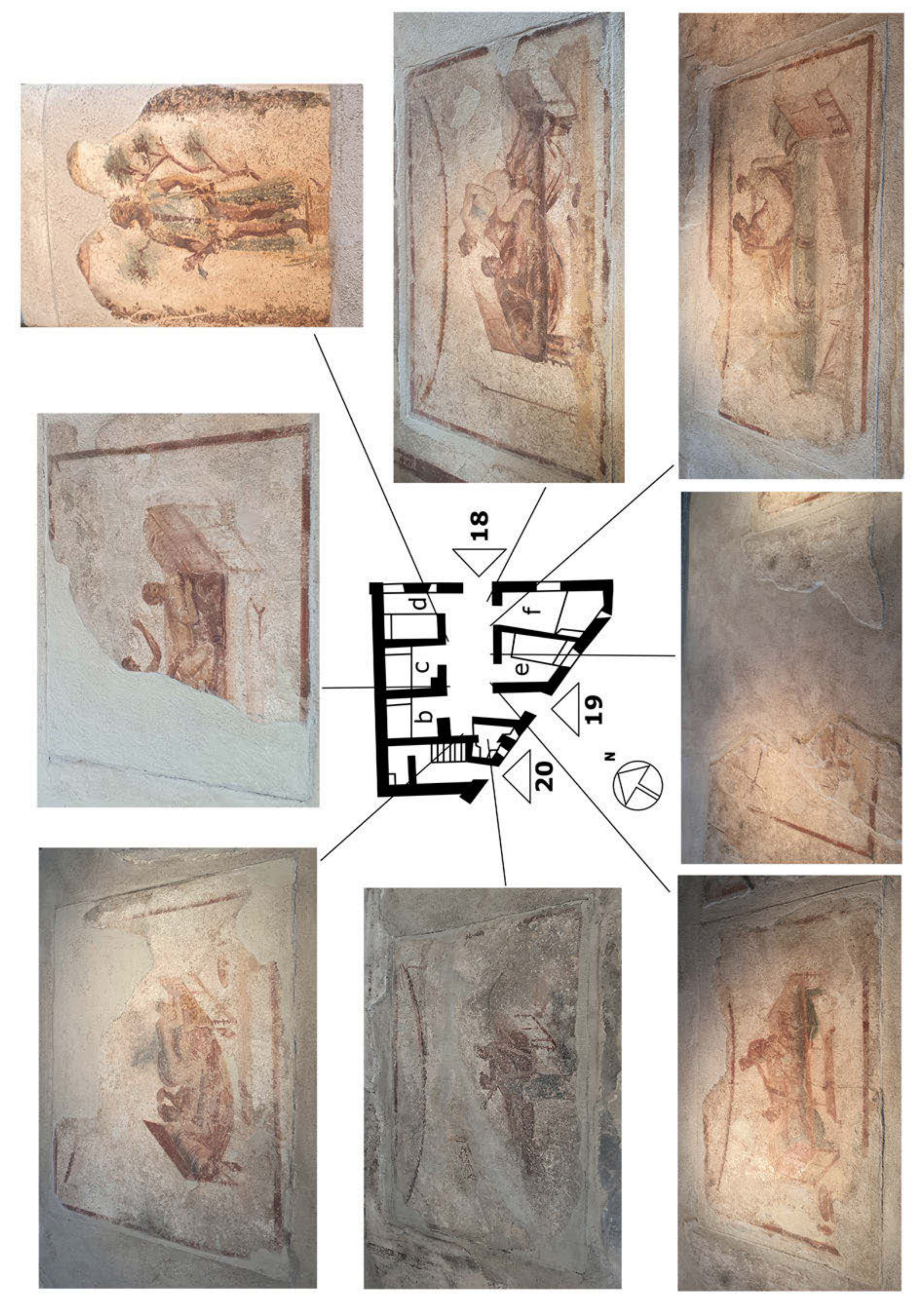


Abb. 334: Bordell, Grundriss mit Bildausstattung

(Abb. 335), während sich in der Achse des südlichen Eingangs (VII 12,19), der in den kurzen Korridorschenkel führt, die Cella (b) befindet. Auch in der Anordnung der Cellae war eine gewisse Intimität gewährleistet: Die Türen waren so angeordnet, dass man selbst bei offenem Eingang von einer Kline nicht direkt auf eine andere Kline blicken konnte[1366]. Zwar besitzen die Cellae keine Schwellen, doch die Durchgänge mögen mit leichten Türen verschließbar oder mit Stoffen verhängt gewesen sein[1367]. Dies legt die Raumgestaltung selbst nahe: Licht erhielten die beiden südlichen Cellae über Außenfenster, die drei nördlichen über Oberlichter zum Flur hin, das nordöstliche auch über ein straßenseitiges Fenster[1368].

Architektonisch fällt das Bordell somit ausgesprochen schlicht aus: Ein niedriger, recht schmaler Flurbereich, der letztlich kaum Aufenthaltsqualität besitzt[1369], wird von angrenzenden, winzigen Cellae umgeben. Auf die bildliche Ausstattung trifft dies nicht weniger zu: Eine malerische Ausgestaltung hat nur der Flurbereich erhalten, die Wände der Cellae blieben weiß.

Im Flur wird man sich allenfalls kurzzeitig aufgehalten haben – um zu warten, bis man an der Reihe war. Die Klienten dürften bereits in Erwartung des Kommenden erregt gewesen sein, die Geräusche aus den angrenzenden Cellae, vielleicht sogar der Blick in die Cellae dürfte die Erregung weiter geschürt haben. Der Decor nimmt auf diese aufreizende Situation Bezug. Die Wände besitzen einen weiß-gelben Grundton und machen den Flur hell und freundlich. In der Sockel- und Mittelzone rahmen einfache rote Bänder weiße Paneele mit kleinen geflügelten Tieren, u. a. Greifen und Schwäne **(Abb. 336)**[1370]. Eine solche Motivik haben wir in verschiedenen Läden und Bars kennengelernt, sie ist für Business-Räume unabhängig von ihrer Funktion charakteristisch. Umso mehr fallen die Bildfelder auf, die über den Köpfen der Betrachter, oberhalb der Türsturze, jedoch ohne mit den Türdurchgängen zu korrespondieren, präsentiert werden. Sie bereiten den Besucher auf das bevorstehende Sex-Erlebnis vor. Von Eingang VII 12,18 aus gesehen macht rechter Hand, d. h. auf der Nordseite, zwischen zwei Oberlichtern, eine Darstellung des Priapus, Schützer des Eingangs, den Auftakt. Er ist besonders potent, mit gleich zwei Phalli, dargestellt[1371]. Bei den sechs weiteren Darstellungen – eine auf der Nordseite, zwei auf der Westseite, vier auf der Südseite – handelt es sich um Sexszenen. Sie werden von einer einfachen braun-roten Linie gerahmt, sodass der mediale Charakter des Bildes indefinit bleibt. Fünf dieser Sex-Bilder zeigen heterosexuelle Paare, die in drei gängigen, topischen Stellungen vorgeführt werden: *pronae* (auf drei oder vier Bildern), *pendula* (auf einem Bild) und *semisupina* (auf einem Bild)[1372]. Dass die sexuelle Aktivität im Bordell nicht auf solche gängigen Praktiken beschränkt war, bezeugen die Graffiti. Die Wände zeigen indes für eine breite Klientel akzeptable Aktivitäten, die ein hohes Identifikationspotential aufweisen[1373]. Dies mag dadurch befördert worden sein, dass der soziale Status der Sex-Akteure im Bild offenbleibt. Das imaginierte Setting fällt relativ aufwendig aus: Neben Holzklinen mit Matratzen sind die Räume mit Becken und Gefäßen, Fußbänken und Lampenständern ausgestattet und mit Girlanden geschmückt[1374]. Besonders bemerkenswert ist die (sechste) Darstellung an der Westwand, auf der das Paar – er liegend, sie bekleidet stehend – einen Pinax mit Sexszene an der Wand betrachtet **(Abb. 337)**[1375]. Die Szene thematisiert den voyeuristischen Bild-Konsum, invertiert aber die Betrachtersituation: Der reale Betrachter erblickt die Sex-Bilder im Flur, in einem Moment der

1366 Levin-Richardson 2019, 29 Abb. 17.
1367 Strong 2016, 148; ausführlich Levin-Richardson 2019, 17 f.
1368 Levin-Richardson 2019, 15 f.
1369 Anders Guzzo – Scarano Ussani (2000, 11), die den Flur als Atrium ansprechen.
1370 PPM VII (1997) 520–539 s. v. VII 12, 18–20, Lupanare (I. Bragantini) 522–524 Abb. 2–5. 7. 8. 10–12; Levin-Richardson 2019, 64.
1371 Clarke 2001, 199 f.; Levin-Richardson 2019, Abb. 35 Nr. 8.
1372 Diese Differenzierung bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 11; ausführlicher Clarke 2003a, 60–67.
1373 Levin-Richardson 2019, 65 f.
1374 Clarke 2003a, 64; Levin-Richardson 2019, 74 f.
1375 Clarke 2001, 201 f.; 2003a, 64.

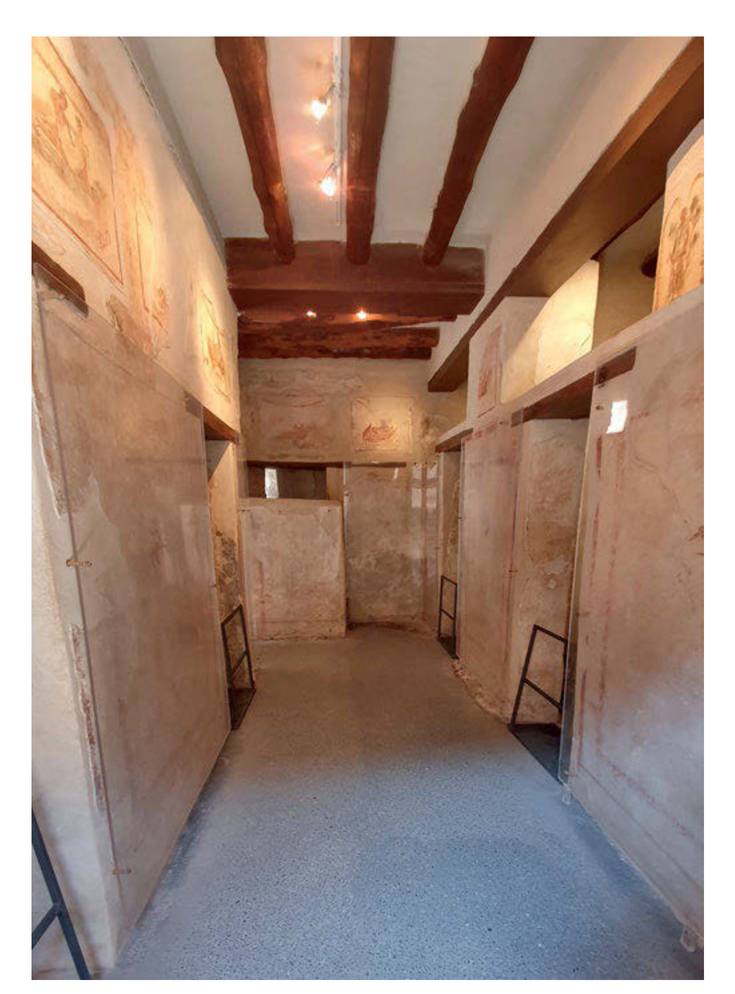


Abb. 335: Bordell, Blick von Eingang VII 12,18 Richtung Westen, in den Flurbereich hinein

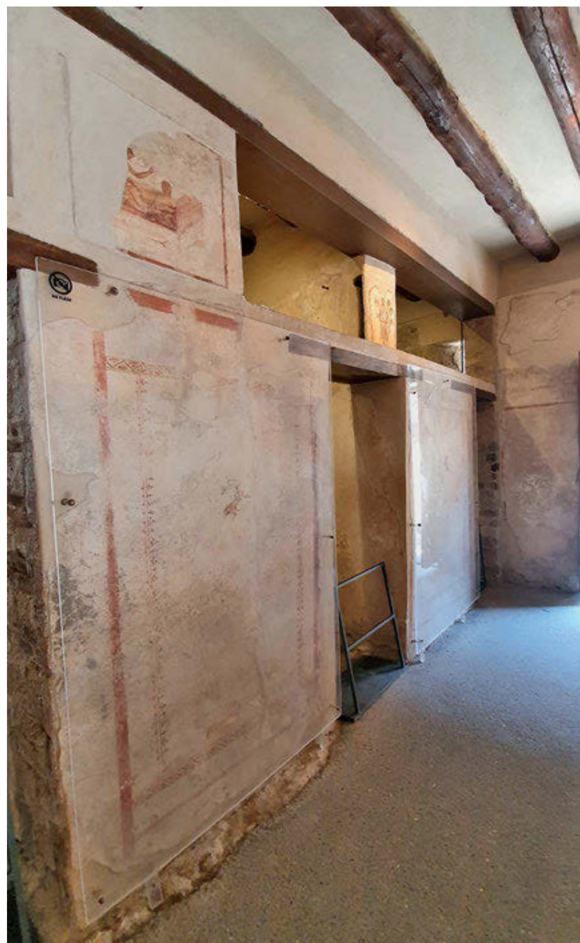


Abb. 336: Bordell, Flurbereich, Nordwand, Detail

Erwartung, und gerade nicht während der sexuellen Aktivität. Für alle Bilder gilt aber, dass sie in einem erotisch-sexuell aufgeladenen Kontext diese emotionale Haltung befördern.

Derart eingestimmt fallen die Cellae selbst ausgesprochen schlicht aus **(Abb. 338)**. Die kleinen Räume sind mit einer gemauerten Kline ausgestattet, die annähernd die Hälfte des Raums ausfüllt. Als eigentlicher Interaktionsfokus haben sie eine minimale Form der Gestaltung erhalten: Sie sind weiß verstuckt und werden durch einen rot-weißen Bänder-Decor aufgewertet[1376]. Die übrige Raumausstattung ist minimalistisch. Mit einem gestampften Boden korrespondieren weiß getünchte Wände, die keine Anknüpfungspunkte für Kommunikation bieten. Nichts lenkt vom eigentlichen Geschehen, der sexuellen Handlung, ab, die allerdings nach Ausweis von Kleinfunden durch Körperpflege und Getränkekonsum gerahmt gewesen sein dürfte[1377]. Allerdings wurden die schmucklosen Wände von den Klienten für Graffiti genutzt: Insbesondere die Räume (e) und (f) auf der Südseite wurden dicht mit Graffiti beschrieben[1378]. Auf diese Weise entspann sich eine andere

1376 Levin-Richardson (2019, 18 f.) diskutiert Parallelen in Häusern; den Kontrast zwischen Sex-Bildern und realer Ausstattung hat insbesondere Clarke (2001, 205) betont; Levin-Richardson (2019, 77) geht jedoch mit Blick auf die Kleinfunde von einer größeren Nähe von Bild und Lebenswirklichkeit aus.
1377 Levin-Richardson 2019, 31–39.
1378 Levin-Richardson 2019, 50 mit Abb. 27; eine 3D-Dokumentation der Graffiti (Balzani 2005) wird künftig eine differenziert-räumliche Auswertung der Schreibzusammenhänge erlauben.

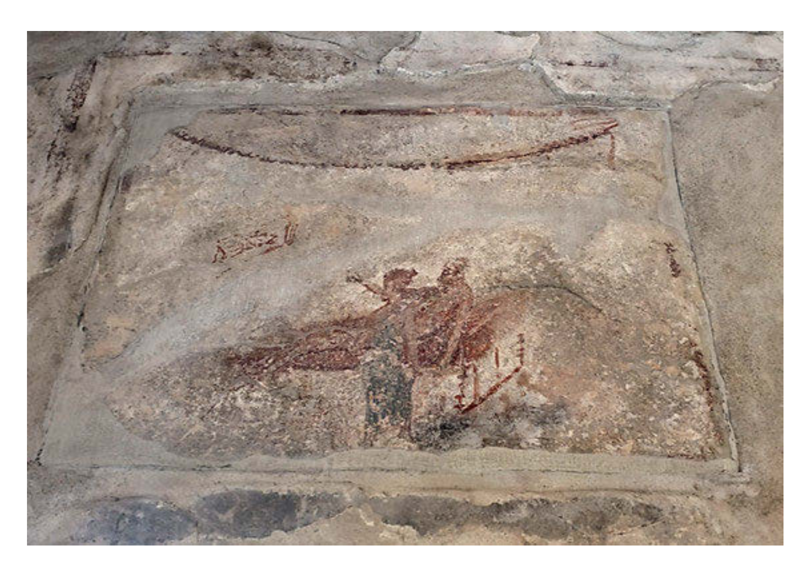


Abb. 337: Bordell, Westwand, Detail einer Sexszene



Abb. 338: Bordell, Inneres von Cella (f)

Form der Kommunikation: Nicht das Ambiente kommunizierte über seine Ausstattung spezifische Inhalte, sondern die Klienten selbst erzeugten den Kommunikationsraum.

Mit ihren Graffiti thematisierten die Kunden – neben anderen Inhalten – ihre sexuelle Aktivität und verhandelten auf diese Weise ihre sexuelle Identität[1379]. Zu dieser Kommunikation gehört als wiederkehrender Bestandteil der Verweis, dass der Sex vor Ort stattgefunden habe – etwa im Stil von *Facilis hic futuit*[1380]. Durch die Nennung von Namen werden Individuen, offensichtlich Angehörige der männlichen Unterschicht, greifbar[1381]. In den Cellae ergibt sich die erotisch-sexuelle Aufladung folglich durch die Akteure selbst, die in den Graffiti als Testimonials auftreten.

Der Blick auf das Bordell bestätigt, dass im gewerblichen Sektor Architektur, Installationen und Decor zur Schaffung spezifischer Erlebnisräume eingesetzt wurden. Das Bordell besitzt zwar wie die Bars und Gaststätten eine Aufenthaltsqualität. Doch unterschied es sich von diesen durch seinen unscheinbaren Eingang, den Verzicht auf einen Tresen und die Gestaltung der zentralen Verkehrsfläche als Durchgangskorridor und nicht etwa als geräumiger Hof, der zum Verweilen einladen würde. Der Decor zeigt – dem Ambiente angemessen – Sexszenen, Priapus wird als Schutzgott in Anspruch genommen. Zwar finden sich solche Darstellungen auch in Bars und Gaststätten (ebenso wie in Häusern), doch ist die Bilderwelt hier (wie im Apodyterium der suburbanen Thermen) auf Sexszenen reduziert. Die Verweilräume selbst besitzen – wiederum in deutlichem Kontrast zu den Bars und Gaststätten – überhaupt keine Darstellungen, durch die Reduktion der Ausstattung liegt der Fokus ganz auf dem Geschehen. Architektur und Ausstattung laden hier nicht zum längeren Verweilen ein: Der Besuch im Bordell erfüllt einen pragmatischen Zweck. Hier bestätigt sich noch einmal, wie die Raumgestaltung bestimmte Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen nicht nur rahmt, sondern auch befördert: Die Atmosphäre im Bordell muss sich von der Stimmung in geräumigen Gaststätten erheblich unterschieden haben – selbst wenn man hier wie dort von sexuellen Aktivitäten ausgeht.

1379 Levin-Richardson 2011; 2019, 101–108.
1380 Wallace-Hadrill 1995, 50.
1381 Dafür sprechen griechische Namen, Verweise auf Sklaven und die bisweilen genannten Berufsbezeichnungen; vgl. Clarke 2001, 196–199; Levin-Richardson (2019, 40 f.) mit dem Hinweis, dass unter den Sexarbeiterinnen selbst aber auch einzelne Freigeborene waren.

Teil III: Atmosphären als Kategorie der Wahrnehmung

Im folgenden Kapitel geht es darum, besonders prägnante Träger urbaner Atmosphären, die bei der Diskussion einzelner städtischer Funktionsräume in ihrem Zusammenhang thematisiert wurden, einer vergleichenden Analyse zuzuführen: das Raumerlebnis, die Oberflächengestaltung und Bilder. Alle drei Gestaltungsformen organisieren das Erleben, lenken Aufmerksamkeit, erzeugen Präsenz- und Sinneffekte[1]. Gerade mit Blick auf die drei genannten Kategorien wird daher deutlich werden, dass urbane Atmosphären einem gezielten Design unterliegen können.

1. Das Raumerlebnis

Das Raumgefühl konstituiert ein besonders unmittelbares Erleben. Es hängt ab von der Bewegung bzw. den Bewegungsoptionen im Raum, von der Erfahrung der Baukörper – d. h. ihren Volumina – und vom Verhältnis des Betrachters zu Einzelgebäuden. Das antike Pompeji des 1. Jhs. n. Chr. weist einen Erlebnisrhythmus auf, der durch bauliche Strukturen vorgegeben wird, die sich in vergleichbarer Weise auch in anderen antiken Städten finden. Eine basale Differenz ergibt sich zwischen dem Erlebnis des frei zugänglichen, offenen, urbanen Außenraums und dem des Inneren von Gebäuden.

Im Außenraum machten die Straßen einen gerichteten Bewegungsraum erfahrbar, der durch die zumeist geschlossenen Außenfassaden der Gebäude in seiner Axialität geprägt wurde. Nicht nur die Häuser, sondern auch öffentliche Gebäude (mit Ausnahme von Kapitol und Fortuna-Tempel sowie Theater und Amphitheater) waren durch hohe Umfassungsmauern gegenüber dem Straßenraum abgegrenzt. Durch ähnliche Geschosshöhen dürfte sich in den Straßen ein recht einheitliches Raumgefühl – nämlich das Erleben von ‚Straßenschluchten' – ergeben haben.

Der offene Forumsplatz hingegen ermöglichte seinen Nutzern ganz unterschiedliche Bewegungsrichtungen. Das Gefühl der Weite mag mit einem Erleben von relativer Freiheit verbunden gewesen sein. Das Raumempfinden dürfte dabei vom jeweiligen Betrachterstandpunkt abhängig gewesen sein. Betrat man den Platz von einem der Zugänge her, so wurde der Kontrast zwischen Straßenachse und weitläufigem Platz besonders deutlich. Von der südlichen Platzhälfte aus wurde das axial platzierte Kapitol mit seinem hohen Podium, seiner markanten Säulenfront und seinem Giebelabschluss als den Platz beherrschendes Monument erfahrbar, das durch die Porticus eine symmetrische Einfassung erhielt (Abb. 75). Durch die ungleiche Platzierung der Ehrenbögen entstand jedoch ein Asymmetrie-Effekt: Der Blick wurde auf der Ostflanke des Kapitols in die Tiefe, Richtung Macellum geführt. Befand man sich im Zentrum des Platzes, dürfte die riesige Freifläche spürbar geworden sein, nun war man es selbst, der allseitig von den Portiken umgeben und eingefasst war. Demgegenüber war die Freifläche, die das Amphitheater umgab (Abb. 197), asymmetrisch organisiert. Betrat man das ‚Viertel' von Westen über die Via di Castricio, fand man sich in einer ausgesprochen breiten und grün bepflanzten Allee wieder, die rechter Hand von der weitgehend geschlossenen Außenfassade der großen Palaestra, linker Hand von den rückwärtigen Schmalseiten der Insulae II 2, II 3 und II 4 flankiert war. Erst wenn man die große Palaestra passiert hatte, lag der massige Baukörper des Amphitheaters vor einem, der durch den begrünten Freiraum, der ihn auf der Nord- und Westseite umgab, besonders zur Geltung kam.

Im Inneren der öffentlichen Baukomplexe war das Raumerleben durch das jeweilige architektonische Konzept bestimmt. Konzentrieren wir uns im Folgenden auf die Wahrnehmung der offenen

1 Gumbrecht 2004.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-003

Höfe, die für die Mehrzahl der öffentlichen Komplexe konstitutiv waren. Zumeist wurden sie durch Portiken organisiert[2], die durch ihre Säulenstellungen einen Bewegungsrhythmus und verschiedene Blickperspektiven vorgaben. Das Raumerlebnis hing maßgeblich davon ab, ob eine Porticus wie im Fall der Tempel und des Macellums einen zentralen Baukörper mit attraktiver Fassade inszenierte (und die Akteure zu diesem in Beziehung setzte), ob sie wie beim Eumachia-Gebäude einen freien, gepflasterten Hof einfasste, ob sie wie in den Thermen angegliederte Raumeinheiten zugänglich machte oder eine weitläufige Grünfläche rahmte (große Palaestra; Porticus post scaenam). Entscheidend war nicht weniger, ob es sich um eine vierseitige, völlig symmetrische Anlage handelte (Apollo- und Isis-Tempel; große Palaestra; Porticus post scaenam) oder um eine unregelmäßige Hoffläche und einzelne Porticusflügel (Foro Triangolare; Stabianer Thermen; suburbane Thermen).

Fielen Portiken wie beim sog. Heiligtum des Genius Augusti und beim Aesculap-Tempel weg, so war der Kultbau stärker auf eine schreinartige Frontwirkung festgelegt. Beim Betreten des Heiligtums sah sich der Betrachter dem Tempel frontal gegenüber, ein Umschreiten war in diesen Fällen nicht möglich. Die Außenwände des Tempelhofs konnten durch flache Nischen strukturiert sein (im sog. Heiligtum des Genius Augusti) oder unstrukturiert bleiben (so wohl im Aesculap-Heiligtum).

Schließlich konnten die Gebäudekomplexe wie beim sog. Laren-Heiligtum und beim sog. Comitium sowohl auf eine umlaufende Porticus als auch auf einen zentralen Baukörper verzichten. In beiden Fällen lag der Fokus auf dem Hof selbst, der durch die Nischengliederung der Wände und die Verwendung hochwertiger Materialien eine attraktive Gestalt erhielt.

Während sich bei den bislang thematisierten Gebäuden ein deutlicher Kontrast zwischen Hofbereich und geschlossenem Innenraum ergab, war im Theater und Amphitheater der Innenraum selbst ein offener, nicht überdachter Raum. Wind und Wetter, aber auch die anwesenden Zuschauer trugen zum Raumerlebnis bei. Der Kontrast zu den geschlossenen, dunklen, ganzjährig beheizten, mit Wasserdampf gefüllten Thermen könnte kaum größer sein.

Die Gaststätten besaßen ebenfalls Innenhöfe, ihre Flächen nahmen sich gegenüber den öffentlichen Komplexen jedoch meist kleiner und einfacher aus. Repräsentative Peristyle, welche die Hoffläche auf drei oder vier Seiten rahmen und in der gehobenen Wohnarchitektur gängig sind, trifft man nur im Ausnahmefall an[3]. Oftmals waren es nur einzelne Stützen, die einen Übergang zum Hof herstellten, mitunter waren es auch offene Gärten bzw. Weinfelder, die einer Säulenrahmung ganz entbehren. Eine architektonische Rhythmisierung blieb in diesen Fällen aus – und doch stellten die Höfe auch bei den Gaststätten einen zentralen Nucleus des Handelns und Erlebens dar.

Für alle Bereiche einer Stadt gilt, dass das Raumerleben immer schon durch die Nutzung geprägt war. Während sich diese in Straßen und auf Plätzen ausgesprochen vielfältig ausnehmen konnte, waren Heiligtümer auf die Interaktion mit den Göttern, die Thermen auf das Körpererlebnis, Theater und Amphitheater auf die inszenierten Spiele, die Bars und Gaststätten auf intensive Kommunikation ausgerichtet. Dabei wurden jeweils unterschiedliche Emotionen freigesetzt, die ihrerseits die Atmosphären maßgeblich prägten. Auf diese grundsätzlichen Raum-, Bewegungs- und Erlebnisdimensionen nahm die Ausstattung der Architekturen Bezug, wie sich im Folgenden zeigen wird.

2. Die Oberflächentextur

Oberflächen haben wesentlichen Anteil an der Erzeugung von Atmosphären. Um diesen Effekt präziser greifen zu können, sollen die Oberflächen von Böden und Wänden sowie die ästhetischen

---

2 Zum griechischen Kontext und der Rolle des Peristyls, s. Emme 2013, 4 f. 294–300; allgemein zur Rolle der Porticus als Multifunktionselement der hellenistischen und kaiserzeitlichen Stadt, s. Gros 1996, 95.

3 Zum Sonderfall der Gaststätte der Casa di Sallustio (VI 2,5), s. Kap. II 6.3 und Appendix 1.

Qualitäten von architektonischen Stützen näher betrachtet werden – und zwar vergleichend für urbane Außenräume und öffentlich zugängliche Innenräume. Der Fokus liegt dabei auf Verwendungslogiken von Decor-Formen, welche auf soziale Logiken der Stadtnutzung rekurrieren. Die im öffentlichen Raum greifbaren Gestaltungselemente, insbesondere die Wandflächen, sind in großem Stil nach dem Erdbeben 62 n. Chr. erneuert worden. Nur hier und da zeugen alte Oberflächen von einer historischen Tiefenstruktur – sichtbar gebliebene Quaderfassaden etwa. So interessant es wäre, die sich wandelnden Gestaltungsmodi durch die Zeiten hinweg nachzuverfolgen: Das Material würde nur punktuelle Einblicke in die Geschichte der Stadt erlauben. Ertragreicher ist es hingegen, synchrone Gestaltungslogiken für den letzten Zeithorizont der Stadt aufzudecken.

2.1 Materialien und Farben von Böden

Mit den Pavimenten kommen Akteure haptisch in Berührung. Dadurch werden sie zu einem ‚unmittelbaren' Interface für die Erfahrung des Architekturraums. Zugleich kommt ihnen eine zentrale Rolle bei der Ordnung des Raums zu: Sie orchestrieren den baulich-architektonischen Rhythmus von Außen und Innen, sie verleihen Räumen eine spezifische farbliche und formale Textur, nicht zuletzt zeigen sie unterschiedliche Raumwertigkeiten an. Am Boden ließ sich die räumliche Gliederung der Stadt ablesen.

Die Bodengestaltung im urbanen Außenraum: Versiegelte und grüne Flächen

Der urbane Außenraum besaß in Pompeji – wie auch sonst in antiken Städten – fast durchgängig einen versiegelten Boden: Die Flächen zwischen den Gebäuden waren zu großen Teilen gepflastert oder anderweitig befestigt. Eine visuelle Struktur ergab sich aus dem Gebrauch von Materialien und deren Formen.

Das Forumspflaster aus weißem Caserta-Kalkstein setzte sich vom Schwarz der Straßenoberflächen ab, das grobe, großflächige Straßenpflaster von den feinen Estrich-Pavimenten (Cocciopesto, Lavapesta) der Gehwege. Visuell, haptisch und auch akustisch kontrastierende Flächen schufen eine leicht lesbare Umgebung. Da für die Pavimente vornehmlich lokale Materialien Verwendung fanden, wurde die materielle Textur (d. h. der ‚Rohstoffvorrat') der Umgebung im Stadtraum konkret erfahrbar.

Von solchen Grundkontrasten ausgehend lag die Differenzierung im Detail. Für die Straßen bedeutete dies, dass zwischen gepflasterten und mit Lava pavimentierten Oberflächen unterschieden wurde (Abb. 3). An einzelnen Stellen wurde das Pflaster durch Decor-Elemente aufgewertet: Im Bereich vor dem Apollo-Tempel wurden weiße Kalksplitter in den Straßenbelag eingesetzt (Abb. 50), im westlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza, in Forumsnähe, ist einer der Pflasterblöcke mit einem erhabenen Phallus-Relief (vor VIII 13,3) versehen worden. Im Fall der Gehwege konnten Tesserae-Muster hinzukommen oder ein Kieselpaviment an die Stelle eines Estrichs treten (Abb. 9). Diese optische und haptische Differenzierung von Straßen- und Gehwegpavimenten diente der Inszenierung der angrenzenden Gebäude, seien es Häuser oder öffentliche Gebäude. Die Wertigkeit bzw. der Anspruch der Straßenrandbebauung wurden am Boden signalisiert. Pavimente stifteten durch ihre Ästhetik eine soziale Orientierung im Stadtraum (Kap. II 1.1).

Mit diesen versiegelten Flächen kontrastieren öffentlich zugängliche Grünflächen, die für das Stadterlebnis besonders eindrücklich sind. Sie beruhigen nicht nur das Auge, sondern besitzen eine eigene Haptik und verströmen in Abhängigkeit von der Bepflanzung ganz unterschiedliche, meist als angenehm empfundene Gerüche. Heutige Studien zeigen, dass Naturelemente die Luftqualität verbessern und die Temperatur im Stadtraum senken. Sie bringen Erholung und Entspannung,

verringern die Depressionsrate, verbessern sogar die Gedächtnis- und Aufmerksamkeitsleistung[4]. Für das städtische Erleben spielen sie eine entscheidende Rolle, sie werden aufgrund ihres Erlebniswertes gezielt aufgesucht[5]. Im antiken Pompeji, wo im häuslichen Kontext der Inszenierung des Gartens im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. eine immer größere Rolle zukam[6], wird man die atmosphärische Qualität von öffentlichen Grünelementen und ihre soziale Wertschätzung nicht hoch genug veranschlagen können. Allerdings beschränkte sich die Begrünung des offen zugänglichen Stadtraums auf das Areal des Amphitheaters, das ungepflastert und teilweise mit Bäumen bepflanzt war – nachgewiesen sind Baumpflanzungen etwa entlang der Via di Castricio. Gerade im Kontrast mit den sonst gepflasterten Straßen muss dies dem ‚Viertel' des Amphitheaters ein eigenes Flair verliehen haben.

Die Gestaltung der Zwischenräume: Offene Höfe und Freiflächen

Geschlossen-verschließbare Architekturkomplexe verfügten zumeist über Innenhöfe, deren Gestaltung zwischen Innen und Außen vermittelte. Ihre Wirkung war wesentlich davon abhängig, ob sie auf einen zentralen Baukörper bezogen oder als offene Freifläche gestaltet waren (s. o.). Doch auch die Gestaltung der Bodenoberflächen hatte nachhaltigen Einfluss auf die Atmosphäre. Einmal mehr bestand ein Grundunterschied darin, ob die Innenflächen begrünt oder pavimentiert waren.

Geradezu paradigmatisch kommt dieses Verhältnis bei den Heiligtümern zum Tragen. Portiken und Vorhallen erhielten häufig einen Estrich (Portiken von Apollo- und Isis-Tempel; Vorhalle zum sog. Heiligtum des Genius Augusti), während die Hofbereiche verschieden gestaltet sein konnten.

Zu Beginn der Kaiserzeit besaß Pompeji drei Heiligtümer mit begrünten Freiflächen. Im Apollo-Heiligtum war der Hof proportional recht klein, sodass die Bepflanzung auf wenige Büsche beschränkt blieb, welche die Tempelaußenwände flankierten und damit in das Architekturkonzept einbanden. Im weitläufigen Venus-Heiligtum waren die Bäume eng an die Säulenstellungen gerückt und stellten so eine natürliche Verdoppelung des architektonischen Konzepts her[7]. Im Fall des Foro Triangolare handelte es sich hingegen um eine enorme Freifläche, die wohl locker bepflanzt war und den Charakter eines Gartenbereichs annahm (Abb. 151–154). In Verbindung mit den verstreuten Mikroarchitekturen dürfte sich ein sakralidyllischer Charakter eingestellt haben.

Bei allen anderen Heiligtümern war die Hoffläche pavimentiert und damit versiegelt, doch durch die Art der Pavimentierung ergaben sich unterschiedlichste Effekte. Der Hof des Isis-Heiligtum war mit Tuffplatten gepflastert und bildete ein ‚solides' Podium für den weißen Tempel[8], die weißen Marmorplatten im sog. Heiligtum des Genius Augusti gingen mit der weißen Marmorverkleidung der Cella zusammen, während der Hof des sog. Laren-Heiligtums ein prunkvolles Opus sectile erhalten hat, das mit der Buntmarmorverkleidung der Wände korrespondierte (Abb. 164). Die Pavimente wirkten jedoch nicht nur durch ihre Farbe, sondern auch durch ihre Struktur und Haptik. Während die kleinkörnigen Estriche den Blick ruhen ließen, verstärkte die Struktur der Plattenpavimente im sog. Heiligtum des Genius Augusti die axiale Organisation des Tempelhofs. Das Opus sectile im sog. Laren-Heiligtum trat in den Dienst der Altarinszenierung, zugleich verlieh es dem gesamten Hofbereich eine symmetrische Binnenstruktur. Dabei waren die Pavimente aufgrund ihrer Verwendungslogiken mit gewissen Semantiken (und damit atmosphärischen Valenzen) aufgeladen.

---

4 Pope et al. 2018, 37 (mit Hinweis, dass Grünflächen dafür unterschiedlich gut geeignet sind); Adli 2017, 212–216.
5 Lynch 1960, 44.
6 Haug 2020, 498–516 mit Literatur.
7 Zum Kontext und zur Problematik der Datierung von Hof und Bepflanzung, s. Kap. II 3.3.
8 Zum Paviment, s. De Caro 1992a, 9.

Estriche waren Multifunktionspavimente, die häufig in Zonen des Übergangs auftraten – und so wundert es nicht, dass sie auch in den Heiligtümern in Vorhallen und Portiken zum Einsatz kamen. Plattenpavimente waren in der Herstellung kostspielig – und zwar insbesondere, wenn es sich wie im sog. Heiligtum des Genius Augusti um Marmor handelte. Nicht zuletzt deshalb waren sie im privaten Raum selten und besaßen dadurch eine öffentliche, auch repräsentative Konnotation. Die noch kostbareren Opera sectilia waren indes ein charakteristisches Ausstattungselement von Innenräumen. Indem ein Opus sectile im Hof des sog. Laren-Heiligtums eine große Fläche füllte (Abb. 164), machte es den Hof als prunkvollen Innenraum erfahrbar.

Einer ähnlichen Gestaltungslogik wie die Heiligtümer folgen die am Forum gelegenen Funktionskomplexe: das Macellum und das Gebäude der Eumachia. Beide besaßen pavimentierte und zum Betreten gedachte Hofflächen. Im Fall des Macellums war die zentrale Tholos zunächst von einem Pflaster, dann von einem Opus signinum eingefasst, der Eumachia-Hof war mit Marmorplatten gepflastert und dürfte dadurch wie das benachbarte sog. Heiligtum des Genius Augusti besonders wertig gewirkt haben. In die Liste einreihen ließe sich der offene Forumsbau des sog. Comitiums mit seinem Paviment aus lunensischen Marmorplatten[9]. Bereits am Boden wird ablesbar, dass wir es hier mit Repräsentationsbauten im Zentrum der Stadt zu tun haben.

Eine ganz andere Behandlung erfuhren die von Portiken gerahmten Innenflächen der Spielstätten (Porticus post scaenam, Abb. 212–213; große Palaestra, Abb. 216–217. 220). Sie waren bepflanzt und konnten betreten werden. Bei der großen Palaestra war dies sogar notwendig, um zur mittigen Natatio zu gelangen, im Fall der Porticus post scaenam führten kleine Wege und Kanäle durch das Areal. Zum Spielebesuch gehörte somit die Erfahrung eines weitläufigen, architektonisch gerahmten Gartenareals. Sicher standen die Anlagen der Stadtbevölkerung auch außerhalb der Spielzeiten zur Verfügung und stellten zusammen mit dem Foro Triangolare die wichtigsten öffentlichen ‚Gärten' dar.

Eine nicht weniger zentrale Rolle spielten offene Höfe bei den Thermen, wo sie die angrenzenden Räume erschlossen, jedoch sehr unterschiedlich gestaltet wurden. Das Peristyl der Stabianer Thermen war mit gestampfter Erde mit Ziegelsplitt pavimentiert (Abb. 236), der Hof der Forumsthermen war begrünt (Abb. 246), jener der suburbanen Thermen mit Steinplatten pavimentiert (Abb. 251). Mit der unterschiedlichen Bodengestaltung korrelierten unterschiedliche Nutzungsoptionen: Das Peristyl der Stabianer Thermen wurde (auch) zur sportlichen Ertüchtigung genutzt, der Hof der Forumsthermen bot einen angenehmen, Kühle spendenden Schaubereich, in den suburbanen Thermen wirkte der gepflasterte Bereich wie ein Vorhof. Alle drei Höfe nutzte man, wie die gemauerten Bänke nahelegen, auch zum Verweilen. An den Höfen der Thermen zeigt sich, wie bestimmte Gestaltungsformen verschiedene funktionale, aber auch ästhetische Angebote machten.

Bei den Gaststätten mochten die Höfe pavimentiert (Abb. 312), aber auch begrünt sein. Gaststätten mit großen Gärten bzw. Weinfeldern stellten inmitten der Stadt einen zusätzlichen ‚grünen' Erlebnisraum zur Verfügung (Abb. 339). Die hohe Erlebnisqualität der Höfe kommt insbesondere darin zum Ausdruck, dass hier Sommertriclinien angelegt wurden, die einen Aufenthalt im Freien ermöglichten (Abb. 312. 314). Inwiefern ökonomisch genutzte Weinfelder und Gärten[10], in denen sich Sommertriclinien befanden[11], generell für die Öffentlichkeit zugänglich waren, ist schwer zu

9 Flecker et al. 2015, 162 mit Abb. 9: „Mörtelunterbau eines ehemaligen Marmorbodens erhalten"; Flecker – Lipps 2021, 55; 2021a, 271–278 Abb. 25–27.

10 Flohr – Wilson 2017a, 14.

11 Zu den Sommertriclinien in Pompeji, s. Soprano 1950; Massoth 2005; vgl. Kastenmeier (im Druck).



Abb. 339: Kartierung der öffentlich zugänglichen Grünflächen

entscheiden. Die sicher zu Gaststätten gehörigen Gärten und Weinfelder, die einem zahlenden Publikum offenstanden, befanden sich vornehmlich im Südosten der Stadt[12].

Im Vergleich der öffentlichen Funktionsräume zeigt sich, dass der vielleicht zentralste Kontrast – ähnlich wie heute – zwischen begrünten und nicht begrünten Flächen bestand. In Pompeji war diesem Kontrast eine stadträumliche Logik eingeschrieben. Während Grün am Forum und seinen angrenzenden Gebäuden – bis auf die wenigen Büsche des Apollo-Heiligtums – gänzlich fehlte, sind öffentlich zugängliche Grünflächen insbesondere in den Regiones I und II omnipräsent. Dies gilt für das Funktionsgebäude der großen Palaestra sowie für Gaststätten mit ihren Außenflächen gleichermaßen **(Abb. 339)**. Nimmt man Grünflächen und Weinfelder hinzu, die nach Ausweis von Gartentriclinia zwar sicher zum Aufenthalt genutzt wurden, für die sich eine öffentliche Nutzung aber nicht abschließend klären lässt[13], so vereindeutigt sich das Bild: Der Südosten der Stadt ist durch große, grüne Freiflächen geprägt.

Die Pavimentausstattung öffentlicher Innenräume

In den geschlossenen Innenräumen kam den Pavimenten eine besonders ‚tragende' Rolle für die atmosphärische Erfahrung zu. Im Tempelinneren lassen sich drei Modi der Ausstattung unterscheiden: kleinteilige, auffällige Prunkpavimente, unstrukturierte Estriche und regelhaft großflächige Pflasterungen. Im Fall des Apollo-Tempels und des Kapitols fungierten Opera sectilia mit einem polychromen, perspektivischen Rautenmuster als Blickfang, im Venus-Tempel waren es schwarze und übereck versetzte weiße Platten, im Isis-Tempel ein kunstvolles, kleinteiliges Mosaik. In all diesen Fällen wirkte das Paviment als kostbarer Teppich, der vor der Kultstatue ausgebreitet ist.

12 Häufig wird für die Grünflächen mit Sommertriclinien unterschiedslos angenommen, sie hätten anlässlich von Spielen für die Besucher des Amphitheaters zur Verfügung gestanden, s. Jashemski 1979, 168. 172; kritisch Massoth (2005, 56), die eine solche Funktion nur im Fall von Gaststätten gegeben sieht.
13 Siehe dazu Massoth 2005, 56; eine Kartierung aller Grünflächen bei Kastenmeier (im Druck).

Im Tempel des Aesculap scheint es sich um ein Opus signinum gehandelt zu haben[14], das für Kultstatue und Ritual einen unstrukturiert-fließenden Grund erzeugte. In den Kulträumen für Fortuna und den Genius Augusti sowie im zentralen Kultraum des Macellums kamen Marmorplatten zum Einsatz. Dadurch fand das Paviment des Pronaos im Innenraum seine Fortsetzung, wodurch der Tempel stärker als Einheit gewirkt hat. Zugleich stellte sich dadurch eine distanziertere, kühlere Aura ein.

Kostbare ‚Teppich'-Pavimente sind im öffentlichen Raum auf die Tempel-Cellae – die wohl gemessen an anderen Räumen selten betreten wurden – beschränkt. Sonst finden sich weniger wertige Lösungen: Plattenpavimente, Estrichböden, z. T. mit Crustae, sowie auch gestampfte Erde. Betrachten wir dazu die beiden Funktionskontexte, die über Räume zum längeren Verweilen verfügten näher: Thermen und Bars bzw. Gaststätten.

In den Thermengebäuden kamen einfache bichrome Mosaiken und Plattenpavimente zum Einsatz. Weiße Mosaiken mit schwarzer Rahmenlinie finden sich im Frauen-Tepidarium und -Caldarium der Stabianer Thermen (Abb. 225–226. 229), in den Baderäumen der Männer in den Forumsthermen sowie im Apodyterium der suburbanen Thermen (Abb. 263). Sie verliehen den Baderäumen Helligkeit und eine angenehme Haptik, der schwarze Rahmenstreifen vermittelte zur Wand. In der Zugangsporticus der suburbanen Thermen ist ein solches Mosaik durch Marmorplättchen und bichrome Palmetten- und Rankenmuster aufgewertet worden, auch der spätere Eingangsbereich hat dort ein auffälligeres Muster erhalten. Nur am Eingang wurde offenbar auf eine auffällige Bodengestaltung Wert gelegt. Eine Besonderheit stellt der Boden aus rautenförmigen, rötlich glasierten Ziegeln im Frauentrakt der Stabianer Thermen dar (Abb. 224), der dem Raum ein besonders warmes Gepräge verlieh. Plattenpavimente, die den Vorzug besaßen, leicht gereinigt werden zu können, finden sich im Vorraum (I) und Männer-Apodyterium (II) der Stabianer Thermen (Abb. 252) sowie im Frigidarium der suburbanen Thermen (Abb. 269). Ganz offensichtlich sind in den Thermen einzelne Funktionsräume nicht auf eine charakteristische Pavimentausstattung festgelegt gewesen. Dies wiederum bedeutet, dass durch die Wahl des Paviments – große Platten, die an ein Außenpaviment erinnern, oder kleinteiligere Decor-Formen – unterschiedliche visuelle und haptische Effekte erzeugt werden konnten. Allein für die Badebecken scheint es einen einheitlicheren Standard gegeben zu haben: Sie waren mit Marmorplatten verkleidet (Abb. 229. 265. 267. 277).

Die Pavimente von Läden, Bars und Gaststätten entsprachen jenen schlicht ausgestatteter Häuser. Das Spektrum reicht von Böden aus gestampfter Erde über Estriche mit und ohne Tessera-Decor (Abb. 280) bis hin zu aufwendigeren Crustae-Böden oder Emblemata in Opus sectile. Letzteres gilt insbesondere für die Aufenthaltsräume – Cubicula und Triclinia (Abb. 292). Damit ist zwar ein Qualitätsabstand zu luxuriösen Hausausstattungen deutlich, dennoch geben sich die Pavimente klar als Innenraumgestaltung zu erkennen.

Bei aller Unterschiedlichkeit verbindet die Pavimente des öffentlichen Raums, dass sie auf figürliche Darstellungen verzichten. Tatsächlich hat man auch im häuslichen Raum von einer Bebilderung der Pavimente im Laufe des 1. Jhs. v. Chr. Abstand genommen: Die vielfältigen Bewegungsmuster erlauben es nicht, Bilder am Boden für alle Nutzer auf eine plausible Wahrnehmungsperspektive zu beziehen[15]. Mit dem Verzicht auf Bilder treten die Böden ‚in den Hintergrund', fungieren als Rahmung für die Architektur.

14 Mazois 1838, Taf. 5; Russo 1991, 60 f.; anders La Rocca et al. (1994, 172), die – allerdings ohne Nachweis – von einem Ziegelpaviment sprechen.
15 Haug 2020, 335–338.

2.2 Formen, Farben und Materialien der aufgehenden Architektur

Neben den Böden besitzen auch die Wandflächen eine hohe atmosphärische Wirksamkeit. Sie strukturieren das Verhältnis von Außen- und Innenraum und leisten eine ästhetische, semantische und damit soziale Aufladung eines Raums.

Außenraum: Straßen- und Platzfassaden

Im urbanen Außenraum sind es die Gebäudefassaden, die auf den Betrachter ‚Eindruck' machen. Am Forum erhielten die Fassaden auf der Ost- und Südseite sukzessive eine Marmorverkleidung[16]. Die glatten, glänzenden und kalten Oberflächen schufen Distanz, aber auch visuelle Erhabenheit[17]. Für das Eumachia-Gebäude, den offenen ‚Hofbereich' des sog. Laren-Heiligtums und die Aedicula des Macellums kamen auffällige Buntmarmore zum Einsatz, für die anderen Marmorfassaden wurde lunensischer Marmor verwendet. Dadurch ergab sich an der Süd- und Ostseite ein attraktiver Wechsel von weißen und polychromen Marmorflächen. Diese umfassende Verwendung von Marmor implizierte, dass man auf gemalte Fassadenbilder verzichtete.

Bei den forumsseitigen Fassaden von Basilica und Apollo-Tempel auf der Westseite des Platzes blieb die altertümliche Tufffassade entweder sichtbar oder wurde verputzt. Der Forumsbereich folgte der frühkaiserzeitlichen Tendenz zur Marmorisierung von Gebäuden somit nur partiell. Besonders offensichtlich wird dies am Kapitol, wo man die altertümliche Stuckfassade nicht durch eine Marmorverkleidung ersetzte, sondern die Putzfassade restaurierte. Mit ihrem Weiß orientierte sie sich jedoch an den neuen Marmorbauten. Die Materialvielfalt, die am Forum zum Tragen kam, wurde durch ephemere Installationen noch einmal verstärkt. Vor den Verwaltungsgebäuden der Südseite verweisen Einlassspuren auf die Existenz von Holzschranken (Abb. 86), und auch die Forumszugänge konnten mit großen Holztoren verschlossen werden (Abb. 81). An Festtagen traten Girlanden und sicher auch anderer Schmuck hinzu (Abb. 82). Gerade die ephemeren Vorrichtungen, die für bestimmte Anlässe genutzt wurden, verliehen dem Forum eine ‚weichere' und lebhaftere Gestalt.

Bei aller Vielfalt dürfte der Verputz der ganz unterschiedlichen Porticus-Säulen zu einer Vereinheitlichung des Erscheinungsbildes beigetragen haben[18]. Zusammen mit dem gelblich-weißen Pflasterpaviment ergab sich ein strahlend weißes Erscheinungsbild des Platzes selbst, wodurch sich der Eindruck von visueller Kälte und Erhabenheit eingestellt haben mag.

Die Fassaden von Häusern und Geschäften waren grundsätzlich nie mit Marmor verkleidet, weshalb die Marmor-Tresen (Abb. 301. 316) besonders ins Auge gefallen sein dürften. Mitunter blieb das Mauerwerk sichtbar, meist aber handelte es sich um Stuckoberflächen, die mit einem zweizonigen, meist rot-weißen Design versehen wurden und dadurch ein hohes Maß an Einheitlichkeit erhielten (Kap. II 1.2). Diese visuelle Grundordnung konnte um Ornamente und Bilder bereichert werden. Letztere waren zumeist in die Nähe der Eingänge gerückt und dadurch auf Akteure gerichtet, die ihren Schritt verlangsamten und sich dem Gebäude zuwandten. In alledem lag ein grundsätzlicher Kontrast zum Forum: Das Rot-Weiß-Design sowie die hinzutretenden Bilder und Dipinti versahen die Straßen mit einer gewissen Wärme und machten sie zugleich zu kommunikativen Interfaces.

16 Fant 2007, 338–341; Pensabene 2009, 734 f. Für Plinius ist Marmor der ultimative Ausdruck von *luxuria*, s. Plin. nat. 36, 1–8; Isager 1991, 144–147; Carey 2003, 79.

17 Anders Han (2020, 11), der postuliert, dass glatte Oberflächen einen Zwang zum Berühren auslösten und mit Distanzlosigkeit einhergingen. Diese sehr pauschale Aussage stellt aber weder den Kontext (große Wandflächen versus kleine Objekte) noch den Charakter des Materials (Marmor versus Holz) in Rechnung. Auch wird nur die Glätte in ihrer haptischen Dimension, nicht in ihrer visuellen erfasst – wäre doch hier ebenso der Glanz zu berücksichtigen, der mit Glätte oftmals einhergeht.

18 Overbeck – Mau 1884, 65; Mau 1891a, 168.

Der Betrachter wurde zur visuellen Interaktion eingeladen, die Wände wurden nahbar. Und tatsächlich wurde dieses ‚Angebot' angenommen – haben sich doch zahlreiche Individuen mit ihren Graffiti auf den Fassaden verewigt. Bildeten die Fassaden der Hauptstraßen eine Rahmung für ein dichtes soziales Leben, fielen die Fronten der Nebenstraßen deutlich schlichter aus. Das Rot-Weiß-Design kam hier zwar ebenfalls vor, in diesen ‚Durchgangsräumen' konnten die Fassaden aber auch schlichten weißen Putz oder Tünche tragen oder durch offenliegendes Mauerwerk geprägt sein. Die Nebenstraßen besaßen dadurch einen schlichten, häufig sogar abweisenden Charakter.

Zwischen Außen und Innen: Die Innenhöfe und ihre Wandflächen

In den Innenhöfen größerer Gebäudekomplexe orchestrierten Farben und Materialien die architektonischen Differenzierungen. Bei den Anlagen, die über eine Porticus mit zentralem Baukörper verfügten, wurde ein polychromer Kontrast entfaltet. Im Apollo- und Isis-Heiligtum kontrastierte der weiße Tempel mit den polychromen Portiken (Abb. 127. 132). Die Farbe Weiß verlieh dem Tempelbau im Kontrast zur ‚warmen' Umgebung eine gewisse Kälte, aber auch Erhabenheit und Eleganz[19]. Während die Oberflächen des Tempels bildlos blieben, eröffneten die bilderreichen Portiken einen ‚nahbaren' Interaktionsraum. Ähnliches gilt für den profanen Baukomplex des Macellums mit seiner monochrom weißen Tholos und den bilderreichen, polychromen Portiken (Abb. 89).

Wenn ein zentraler Baukörper fehlte, ergaben sich sehr unterschiedliche Gestaltungsoptionen für die Hof-Porticus. Im Eumachia-Gebäude war die zentrale Apsis mit dem Götterbild vollständig mit polychromem Marmor verkleidet, die umgebenden Portiken bis auf halbe Höhe, darüber schloss eine polychrome, bilderreiche Bemalung an. Es handelt sich um einen marmorisierten Prunkhof von reicher Polychromie.

In den riesigen, symmetrischen Portiken der Spielstätten waren die Rückwände verstuckt. In der Nordporticus der großen Palaestra, wo sich die originale Ausmalung erhalten hat, wurde ein eleganter, filigraner Decor entfaltet, auf komplexe Bilder verzichtete man. Die Porticus mit ihrer einfach gestalteten Wand wurde zur zurückhaltenden Rahmung des Naturraums, architektonische Ordnung verband sich mit einem Empfinden von naturhafter Freiheit.

Die Gestaltung der Thermenhöfe fiel demgegenüber sehr unterschiedlich aus. In den Stabianer Thermen waren nur drei Seiten von Portiken flankiert, die Westfassade wurde als Schaufassade inszeniert – mit einer bis auf eine Höhe von 2 m hinaufreichenden weißen Marmorverkleidung und einem darüber anschließenden aufwendigen, polychromen und zugleich bilderreichen Stuckprospekt **(Abb. 340)**. Im kleinen Hof, der zum Männertrakt der Forumsthermen gehörte, korrespondierten die unterschiedlichen Stützenformen, die einen rot-weiß gefassten Decor erhielten, mit einer einfachen, weißen Rückwand (Abb. 246). In den suburbanen Thermen wurden die Thermenräume zum Hof hin durch einen ornamentalen Fassaden-Decor voneinander abgesetzt (Abb. 251). Der Hof gewann dadurch die Qualität eines Außenraums. Durch die unterschiedlichen Gestaltungsformen stellten sich jeweils spezifische Atmosphären ein, die von bescheiden-intim (Forumsthermen) bis zu urban-weltläufig (Stabianer Thermen) reichten.

Wenn die Portiken wegfielen, wurde das Gestaltungsschema variiert. Im Fall des sog. Heiligtums des Genius Augusti erhob sich der mit Marmor verkleidete Tempel in der zentralen Achse des Hofes, dessen Rückwand eine attraktive Nischenstruktur mit Marmorverkleidung aufwies. Sollte in beiden Fällen weißer Marmor genutzt worden sein, hätte der Komplex wie aus einem Guss gewirkt[20]. Im

19 Zu Farbe Weiß als Zeichen für Reinheit, die den Göttern angemessen ist, s. Cic. leg. 2, 45; vgl. Zanker 1987a, 110; Barry 2011, 13 f.

20 Möglicherweise mit früher Marmorverkleidung; der erhaltene Rauputz wäre dann das Ergebnis einer nacherdbebenzeitlichen Restaurierung, s. o. S. 142 Anm. 598; 186 mit Anm. 778.



Abb. 340: Stabianer Thermen, Peristylhof, Westseite mit Wandstuck

sog. Laren-Heiligtum wurden Boden, Wände und zentrale Aedicula mit polychromem Marmor versehen. Vergleichbar ist der Hof des sog. Comitiums, der ebenfalls eines zentralen Architekturkörpers entbehrte[21]. Auch hier wurde die Hofwirkung durch eine polychrome Marmorverkleidung gesteigert, in den Nischen dürften Statuen aufgestellt gewesen sein[22]. An der Ostseite des Platzes wechselten sich somit Baukomplexe, die durch eine reiche Polychromie geprägt waren (sog. Comitium; Eumachia-Gebäude; sog. Laren-Heiligtum) mit mutmaßlich strahlend weißen Komplexen (sog. Heiligtum des Genius Augusti) und Anlagen, die Polychromie und Weiß zueinander in Beziehung setzten (Macellum) ab.

In den öffentlichen Funktionsbauten reagieren somit die unterschiedlichen Gestaltungsformen der Wände auf die architektonische Gestalt, indem sie einen zentralen Baukörper oder eine Grünfläche in Szene setzen oder selbst zu einem Schauhof werden. Grundsätzlich anders fällt die Hofgestaltung bei den Gaststätten aus. Unabhängig davon, ob eine oder zwei Säulenreihen den Hof einfassten oder auf Säulenstellungen verzichtet wurde, wurden die Höfe durch malerischen Decor aufgewertet. Sie mochten einen einfachen Paneel-Decor (Gaststätte des Sotericus [I 12,3]; Gaststätte II 8,2–3, Abb. 314) oder einen Schachbrett-Decor erhalten, die Darstellung eines prunkvollen Gartens mochte aber auch in ein virtuelles Ambiente entführen (Gaststätte des Saturninus [I 11,16], Abb. 312). Oftmals traten Nischen hinzu, die einen ästhetischen und semantischen Akzent zu setzen vermochten (Abb. 309. 313. 314). Meist verstärkten sie die ohnehin gegebene Asymmetrie der Höfe. Wenn sie mit einer rituellen Ikonographie versehen wurden, trugen sie zu einer sakralidyllischen Aufladung bei. In Verbindung mit der einfachen architektonischen Gestaltung entstanden nahbare Bereiche, die zum Verweilen einluden.

21 Zu den Fragmenten aus weißem Marmor, Giallo antico, Rosso antico und Africano, s. Flecker – Lipps 2021a, 273.
22 Flecker – Lipps 2021, 55; 2021a, 273.

Im Vergleich aller Hofanlagen zeigt sich, dass sich durch die unterschiedliche Behandlung der Oberflächen ein Rhythmus von Offenheit und Geschlossenheit, Symmetrie und Asymmetrie, Bildlichkeit und Bildlosigkeit, hellen und dunklen, wertigen und einfachen Materialien ergab. Jede Anlage erhält dadurch eine eigene Struktur und Atmosphäre. Materialien, Farben und Formen evozierten ein Gefühl für Wertigkeit (prunkvoll/schlicht), ein Gefühl von Wärme oder Kälte, von Nahbarkeit oder Unnahbarkeit, von Übersichtlichkeit oder Komplexität, von Behaglichkeit oder Repräsentativität. Besonders deutlich werden die unterschiedlichen atmosphärischen Effekte, wenn man die öffentlichen Hofbereiche den Höfen der Gaststätten gegenüberstellt.

Die Innenraumgestaltung öffentlicher Gebäude

Die Innenräume öffentlicher Gebäude zeichneten sich kaum einmal durch eine dichte Bilderwelt an den Wänden aus, vielmehr wirkten sie durch eine visuelle Rhythmisierung, attraktive Farbmuster und mitunter durch Statuen. In besonderem Maße galt dies für die Innenräume der Tempel. Unabhängig davon, ob ihre Wände verstuckt und bemalt waren (Apollo- und Isis-Tempel; Kapitol), eine Marmorverkleidung besaßen (Tempel der Fortuna und des Genius Augusti; Sacellum [g] im Macellum) oder aus Marmorquadern bestanden (Venus-Tempel): Die Wände blieben bilderlos. Im Fall der Stuckwände fiel die Gestaltung schlicht aus. Die einfache Quaderstruktur des ersten oder zweiten Stils wurde entweder erhalten (Kapitol, zweiter Stil, Abb. 183), erneuert (Apollo-Tempel, erster Stil, Abb. 145) oder unter Rückgriff auf diese Formen renoviert (Isis-Tempel, Abb. 184; evtl. Aesculap-Tempel). Wenn Marmorverkleidungen zum Einsatz kamen, war die Wand durch ein Platten-Design strukturiert, für Marmorquader galt dies ohnehin. Während im Kapitol die Wandbemalung zweiten Stils attraktive Farbkontraste entfaltete, blieben die anderen Cellae im Inneren weiß (Tempel für Apollo, Isis, Genius Augusti, Fortuna und Venus sowie Sacellum [g] im Macellum). Dadurch traten das Kultbild, aber auch andere, in den Cellae aufgestellte Statuen besonders prominent in Erscheinung. Im Kapitol wurde deren Aufstellung durch die Innensäulen strukturiert (Abb. 185), im Sacellum (g) des Macellums und im Fortuna-Tempel waren dafür Wandnischen vorgesehen (Abb. 100. 191). Durch ihre Bezugnahme auf die Architektur trugen die Statuen entscheidend zur sakral-erhabenen Raumwirkung bei. Die Tempelcellae verzichteten somit zwar auf zweidimensionale Wandbilder, umso entscheidender wurden sie jedoch durch rundplastische Statuen geprägt.

Ähnliches gilt für die anderen geschlossenen Innenräume am Forum. In der enorm hohen Basilica-Halle muss die polychrome Wandgestaltung im ersten Stil im 1. Jh. n. Chr. nicht nur altertümlich gewirkt, sondern dem Bau auch eine visuelle Struktur und Ordnung verliehen haben. Für die Verwaltungsgebäude im Süden dürfen wir eine Verkleidung mit weißem Marmor voraussetzen. Auch Basilica und Verwaltungsgebäude fügten sich damit in den Erlebnisraum des Forums ein, wo in den Innenräumen weitgehend auf gemalte Bilder, nicht aber auf Statuen verzichtet wurde[23]. Neben entsprechenden Funden zeugen in den Verwaltungsgebäuden eine zentrale Apsis bzw. Nischen von der Aufstellung von Statuen.

Im Theater und Amphitheater waren die Sitzstufen zugleich Boden, Sitzfläche und ‚Innenfassade' des Baukörpers. Im Theater waren sie aus Marmor, im Amphitheater aus Tuff. Das Theater verfügte darüber hinaus mit der Scaenae frons über eine in Marmor gestaltete, durch Statuen aufgewertete Schaufläche. Hier wurde stärker als im Amphitheater der Eindruck eines Raums an der Schnittstelle zwischen Draußen und Drinnen erzeugt, der an die Westfassade des Eumachia-Gebäudes oder an die offenen Höfe des sog. Laren-Heiligtums und Comitiums erinnerte.

In den Thermen waren die Wände verputzt und bemalt oder sie trugen eine Marmorverkleidung (Männer-Caldarium der Stabianer Thermen; Frigidarium und Caldarium der suburbanen Thermen),

23 Tatsächlich ist für die Basilica die Aufstellung von Statuen bezeugt, in den Verwaltungsgebäuden fanden sich neben einer Basisinschrift aus Cipollino, die auf Augustus verweist, Fragmente einer lebensgroßen Marmorstatue; s. CIL X 795; Nissen 1877, 310 f.; Højte 2005, 233 Kat. Augustus 21; Opdenhoff 2021, 113.

die Decken waren stuckiert. Im Unterschied zu anderen öffentlichen Komplexen wurde an den Wänden, vor allem aber an den Decken ein reicher Bild-Decor entfaltet. Es sei nur noch einmal kursorisch an die Gartenlandschaft an den Wänden der Männer-Frigidaria von Stabianer Thermen und Forumsthermen (Abb. 265–267) oder die Eroten und Satyrn, Horen und Meerwesen an der Decke des Apodyteriums der Stabianer Thermen erinnert (Abb. 252–255). All diese Bilder rechneten mit einem Publikum, das länger verweilt, die Bilder aus der Nähe betrachtet. Anders als in den meisten anderen öffentlichen Gebäuden wurden gerade in den Thermen Bilder zum Stimmungsträger.

In den Bars und Gaststätten, das Bordell eingeschlossen, sucht man Marmorelemente – abgesehen von den Tresenverkleidungen – vergebens. Häufig ist der Wandstuck nach dem Erdbeben im vierten Stil erneuert worden. Diese neuen Ausmalungen sind in den Verkaufsräumen oft auf einen schlichten rot-weißen Zonen-Decor reduziert, der durch eine Paneelgliederung, mitunter auch durch Vignetten-Darstellungen aufgewertet werden konnte. Auf Mythenbilder wurde zugunsten der Präsentation einzelner Götterbilder verzichtet. Im Inneren der größeren Gaststätten ist die Wandausstattung vielfältiger[24], finden wir hier doch ein breites Spektrum an Themen, das von isolierten Götterfiguren und Tierbildern bis hin zu mythologischen Ikonographien reicht. Gerade die Gaststätten dürften damit eine häusliche Atmosphäre außerhalb des Hauses erfahrbar gemacht haben.

Der Vergleich verschiedener Funktionsräume macht deutlich, dass die Wandgestaltung im Innenraum einerseits auf das Ausstattungsensemble, andererseits auf bestimmte Betrachterhaltungen Bezug nahm. Ging es in den Tempelräumen um die Inszenierung der Kult- und Votivbilder und in den Forumsgebäuden um die Schaffung eines vergleichbar ehrwürdigen Innenraums, setzten Theater und Amphitheater auf die Inszenierung der Spielflächen, zu denen im Theater die Statuen der Scaenae frons in Beziehung traten. Allein in jenen Bereichen, die einen verweilenden, kommunizierenden Betrachter voraussetzten – Thermen und Bars bzw. Gaststätten – traf man einen bilderreichen Wand- und ggf. auch Deckenstuck an.

2.3 Urbane Details: Architektonische Stützen und ihre Kapitelle (s. Appendix 2)

Baukörper werden durch ihre ‚Ornamentierung' aufgewertet und strukturiert[25]. Insbesondere Zonen des Übergangs werden auf diese Weise hervorgehoben. Eine entscheidende Rolle kommt Säulen, Halbsäulen, Pfeilern und Pilastern zu. Sie stellen eine subtile Form der ästhetischen Gliederung des Stadtraums her, indem sie einen vertikalen Rhythmus von Räumen (Säulen, Pilaster) bzw. Flächen (Pilaster, Halbsäulen) erzeugen. Ihre Verwendung unterliegt einer strukturellen Logik.

Als architektonische Stützen – und somit zur Gliederung des dreidimensionalen Raums – wurden meist **Säulen** verwendet. Sie bieten von allen Seiten eine gleichartige Ansicht. Diese Qualität wurde an der Front von Gebäuden (Tempelfront; Propylon) wie in ihrem Inneren (Portiken) geschätzt. Die Ausnahmen helfen, dieses Prinzip noch besser zu verstehen. Entlang der Straßen handelt es sich bisweilen um Pfeilerportiken – so bei der Porticus am extraurbanen Abschnitt der Via Marina, bei der dem sog. Comitium vorgelagerten Holzporticus und den Pfeilern, die an der Via di Nola einen Balkon stützen (IV 2,1; Abb. 35). Vielleicht hat man hier das Pfeilerformat geschätzt, weil es zwischen verschiedenen linearen Formen (Straße, Gehweg, Hauswand) vermittelte. Möglicherweise hat man auch für die Front des sog. Laren-Heiligtums Pilaster verwendet – in

24 Eine Raumgestaltung im dritten Stil ist noch in folgenden Gaststättenbetrieben identifizierbar: Triclinium (2) der Bar des L. Vetutius Placidus (I 8,8); Cubiculum (3), Korridor (4) und Oecus (5) auf der Südseite des Hofes der Gaststätte des Sotericus (I 12,3); Verkaufsraum (1), Triclinium (3) und Cubiculum (6) der Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria (I 12,5).

25 Die in der Forschung vorgenommene Differenzierung in Konstruktion und Oberflächenornament ist kritisch diskutiert bei von Hesberg 1996; erneut Grüner 2014. Hier spielt diese Differenzierung keine Rolle, geht es doch um den Erscheinungscharakter als Ganzes.

diesem Fall hätte sich die Schauseite zum Forum markant von den umgebenden Säulenportiken abgehoben. Dementsprechend konnte inmitten von Portiken der Wechsel von Säulen zu Pilastern eine prominente Zugangssituation markieren. Dies ist in der Porticus des Isis-Tempels der Fall, wo die Achse des Tempels durch ein ‚Portal' mit Pfeilereinfassung betont ist (Abb. 156), sowie in den Stabianer Thermen, wo mit dem Portal der Eingangsachse ein weiteres Portal auf der Nordseite korrespondiert (Abb. 232). Im letztgenannten Fall sind an die Pfeiler Halbsäulen angeschoben, welche die Säulenporticus fortführen. Unabhängig von ihrer Form besitzen architektonische Stützen eine signifikante Funktion: Sie erzeugen semipermeable Räume, die zwischen Außen und Innen vermitteln. Dies gilt für die Frontsäulen bzw. den Säulenkranz von Tempeln ebenso wie für die Portiken, die Freiflächen bzw. Hofanlagen einfassen oder entlang der Hauptstraßen einzelnen Gebäuden vorgelagert sind. Auf diese Weise entstehen Bereiche, die visuell rhythmisiert sind und attraktive Licht-Schatten-Spiele erzeugen. Durch die Schaffung solcher Übergangszonen wird Architektur zudem filigraner und differenzierter, es entstehen intime Zwischenräume, die auch in ihrer Nutzung weniger festgelegt als die Funktionsräume selbst sind.

Zur Gliederung zweidimensionaler Flächen werden meist eckige **Pilaster** gewählt, die zur planen Wandfläche vermitteln. Ihnen kommt keine konstruktive Funktion zu, sie können in diesem Sinn als Ornament begriffen werden[26]. Dies gilt für die Einfassung von Türdurchgängen, die Markierung von Gebäudeecken (insbesondere bei Tempel-Cellae), aber auch für die Gliederung von geschlossenen Fassaden (Pilaster und Aediculae der Süd- und Ostfassade des Eumachia-Gebäudes, Abb. 54; Fassade der Casa del Fauno, Abb. 21). Im Inneren von Gebäudekomplexen können Pilaster Hofmauern strukturieren (sog. Heiligtum des Genius Augusti: Pilaster und Aediculae, Abb. 160; zahlreiche Peristylhöfe von Häusern), seltener verleihen sie einem großen Innenraum eine Wandstruktur (Caldaria, Abb. 226. 276). Die strukturelle Logik, durch die eckige Form zwischen Raum und Fläche zu vermitteln, zeigt sich besonders dort, wo in Portiken – entgegen der Formlogik – die Achse der Vollsäulen an der Wand von einem Pilaster fortgesetzt wird (Kapitol)[27]. Allerdings ist dies selten, häufiger werden für die imaginäre Fortführung von Portiken Halbsäulen verwendet (Porticus des Foro Triangolare; Innenhof der Forumsthermen; Innenhof der Stabianer Thermen).

Darüber hinaus sind Halbsäulen im Stadtraum recht selten. Das lange, geschlossene Fassadensegment entlang des Vicolo dei Soprastanti, das sich nicht unmittelbar auf einen Eingang bezog, erhielt eine Strukturierung durch vorgeblendete, gemauerte Halbsäulen mit tuskanischen Kapitellen[28]. Auch die nacherdbebenzeitlichen Ziegelportale im östlichen Abschnitt der Via dell'Abbondanza werden von Halbsäulen eingefasst (vgl. Abb. 73a–b). Eine besonders prominente Wirkung entfalten Halbsäulen im Innenraum der Basilica, wo sie – hoch aufragend – die Rückwände der Halle gliedern (Abb. 106–110). Die Verwendung von Halbsäulen unterscheidet sich folglich nicht kategorial von Pilastern, letzteren wird jedoch zumeist der Vorzug gegeben.

Während architektonische Stützen eine reale Raumgliederung einführen, suggerieren Scheinarchitekturen – Pilaster und Halbsäulen – eine räumliche Tiefe. Sie brechen die Eindimensionalität der Wand auf, erzeugen – wenn auch nur in minimalem Umfang – Licht und Schatten. Vor allem aber fungieren sie als Mittel der Aufmerksamkeitssteuerung, indem sie Eingänge und Gebäudeecken besonders hervorheben und großen, geschlossenen Flächen einen Rhythmus verleihen.

Die formale Binnendifferenzierung: Kanneluren

Einen wesentlichen Effekt für die Wahrnehmung von realen und fiktiven Stützelementen hatte ihre Oberflächenbehandlung. Durch Kannelur konnte die Oberfläche differenziert und damit das

26 Explizit Grüner 2014, 37.
27 Zu den Pilastern des Kapitols konkret, s. Wolf 2009, 301; vgl. Appendix 2.
28 Haug 2020, Abb. 67.

Verhältnis zum Raum kleinteilig gestaltet werden. Es stellte sich ein feines Licht-Schatten-Spiel ein, zugleich wurden die vertikale, schlanke Gestalt und tragende Funktion der Stützen betont[29]. Im späten Hellenismus und der beginnenden Kaiserzeit war daneben eine Teilkannelur mit Facettierung (späthellenistisch) bzw. Füllung im unteren Teil (frühkaiserzeitlich) möglich, die Säule konnte im Ganzen gefüllte Kanneluren aufweisen, eine Oberflächendifferenzierung konnte aber auch ganz ausbleiben[30].

In Pompeji sind alle Stützelemente, die in wertigen Nutzungszusammenhängen auftreten, kanneliert worden. Dies gilt für die Säulen an der Front und im Innenraum von Tempeln, die offenbar allesamt eine Vollkannelur erhielten. Auf eine horizontale Gliederung verzichtete man zugunsten der Betonung der Vertikalen. Die Kannelur konnte in Stein angelegt sein und unverstuckt bleiben, verstuckt werden oder auch nur in Stuck hergestellt sein. Die kostbaren, kannelierten Marmorsäulen des Venus- und Fortuna-Tempels blieben unverstuckt, bei den alten Tuff-Tempeln wurde die Kannelur meist in Stein angelegt, der dann einen Stucküberzug erhielt (Kapitol, außen und innen, Abb. 169; Apollo-Tempel, Abb. 170); seltener waren die Kanneluren ausschließlich in Stuck angefügt (Isis-Tempel, Abb. 156). Zu den besonders prunkvollen Kontexten gehört der Innenraum der Basilica mit seinen kannelierten Voll- und Halbsäulen, bei denen die (Voll-)Kannelur durch Formziegel vorgeformt war, um dann verstuckt zu werden (Abb. 107–110). Prominent traten auch die ionischen Säulen des Propylons am Foro Triangolare in Erscheinung, deren Kannelur – hier mit Füllung – in Tuff angelegt war (Abb. 126).

Portiken weisen eine größere Vielfalt der Gestaltungsformen auf. Da Kanneluren allein in Stuck ausgeführt sein konnten, sind Aussagen nur dann möglich, wenn die ursprüngliche Oberfläche erhalten ist. Im Fall der Forumsporticus waren die alten Tuffsäulen im südlichen Bereich des Platzes in ihrem unteren Teil facettiert, darüber kanneliert, die Travertinsäulen und Ziegelsäulen unkanneliert, die Marmorsäulen vor dem Macellum teilkanneliert. Da jedoch die Tuff-, Travertin- und Ziegelsäulen eine Verstuckung trugen, mögen bei den Travertin- und Ziegelsäulen die Kanneluren in Stuck zugefügt gewesen sein[31]. Sollte man für alle Bereiche eine Facettierung/Füllung im unteren Teil voraussetzen dürfen, so hätte sich am Platz zusätzlich zur vertikalen Rhythmisierung auch eine horizontale Gliederung eingestellt.

Besonders prunkvoll fielen die Marmorportiken des Venus-Tempels und des Eumachia-Gebäudes mit ihren vollständig kannelierten Säulen aus. Bei den anderen Portiken waren die Säulen verstuckt. Vollständig kanneliert waren auch die dorischen Säulen des Foro Triangolare, bei der Porticus des Apollo-Heiligtums wurde eine horizontale Gliederung eingeführt, indem die Kanneluren im unteren Säulendrittel gefüllt wurden (Abb. 128–129. 131–132). In der großen Palaestra und in den Stabianer Thermen handelt es sich um Säulen mit durchgängig gefüllten Kanneluren (Abb. 217. 233), im einfach ausgestatteten Hof der Forumsthermen ist auf eine Kannelur ganz verzichtet worden (Abb. 246). Dies bedeutet nicht, dass man im Fall ‚einheitlich' gestalteter Säulenoberflächen auf eine horizontale Gliederung verzichtet hätte, da diese nur durch eine Farbdifferenzierung eingeführt werden konnte (s. u.).

---

29 Etwa Wannagat 1995, 104 f.; Grüner 2014, 28. 33.

30 Dass man bei den facettierten oder gefüllten Kanneluren Unfertigkeit suggerieren wollte (so Lauter 1983), ist m. E. unwahrscheinlich; kritisch, mit Betonung des ästhetischen Effekts (und Forschungsgeschichte zu älteren Positionen): Wannagat 1995, 12. 95–133; als (Stoff-)Verhüllung (in Bezug auf Kleinasien): Bingöl 2005. Zur Sonderform der Segmentstab-Kanneluren: Mattern 1995.

31 Die Darstellung des Forums in der Praedia der Iulia Felix scheint eine Säulen-Kannelierung zu suggerieren (Abb. 82). Anders Overbeck und Mau (1884, 73), die die „derben" Formen auf ihre nacherdbebenzeitliche Datierung zurückführen.

Pilaster waren in der Tempelarchitektur wohl zumeist kanneliert[32]. Entweder handelt es sich wie beim Fortuna-Tempel um eine kannelierte Marmorverkleidung oder die Kanneluren waren wie beim Kapitol (Abb. 169), beim Apollo- und Isis-Tempel (Abb. 144. 173) und an der Ostfront des Macellums (Abb. 98–99) in Stuck angegeben. Bei den anderen Tempeln ist die Kannelierung der Pilaster somit wahrscheinlich. Demgegenüber scheinen die Pilaster, welche zur Betonung von Haus- und Ladeneingängen sowie zur Gliederung von Fassaden eingesetzt wurden, üblicherweise unkanneliert geblieben zu sein. Auch hier gibt es allerdings Ausnahmen: An der Via Consolare wurde der Hauseingang VI 17 [Ins. Occ],32 durch kannelierte Pilaster besonders herausgehoben.

Die farbliche Differenzierung

Die Farbigkeit von Säulen, Pfeilern, Pilastern und Halbsäulen nimmt auf das Farbkonzept des Gebäudes Bezug, zu dem sie gehören. Dementsprechend sind die Frontsäulen und Pilaster von Tempeln und beim Macellum weiß – unabhängig davon, ob es sich um Marmorsäulen (Venus- und Fortuna-Tempel; evtl. sog. Tempel des Genius Augusti; Tholos des Macellums) oder verstuckte Säulen (Kapitol; Apollo- und Isis-Tempel) gehandelt hat.

Die Säulen der umgebenden Portiken waren hingegen zumeist farbig gefasst und korrespondierten mit den farbigen Rückwänden der Portiken. Im Apollo-Heiligtum waren sie zunächst im unteren Drittel gelb, in den oberen zwei Dritteln weiß, später rot und weiß (Abb.131–132), im Isis-Tempel wählte man im Zuge der Erneuerung einen Rot-Weiß-Kontrast (Abb. 127). Diese Farbordnung wurde auch bei einigen anderen Porticus-Komplexen gewählt. Die Säulen der Porticus post scaenam des Theaters waren im unteren Drittel rot, darüber gelb, jene des Palaestra-Hofs der Stabianer Thermen rot und weiß, ebenso die Porticus-Säulen im Hof des Männertrakts der Forumsthermen – hier in Cocciopesto und weißem Bewurf. Diese schematische Zweizonen-Farbordnung, die im unteren Bereich eine dunklere Farbe aufweist, im oberen Bereich weiß ausfällt, setzt damit auf eine visuelle Grundordnung von Sockel- und Mittel- bzw. Oberzone, welche die gesamte Decor-Ordnung des Stadtraums durchzog, je nach Kontext jedoch weiter ausdifferenziert wurde.

In manchen Fällen bevorzugte man aber auch bei den Portiken eine monochrom weiße Fassung der Säulen. Weiß verstuckt waren die Forumssäulen: Sie erreichten bei aller Unterschiedlichkeit der rückwärtigen Fassaden eine einheitliche Einfassung des Platzes und korrespondierten mit dem weißen Pflaster. Weiß waren auch die Säulen der großen Palaestra und die Marmorsäulen des Eumachia-Hofs. In beiden Fällen ergab sich ein Kontrast mit der polychromen Gestaltung der Rückwände.

Die Pilaster der Haus- und Ladenfassaden konnten – etwa bei der Casa del Fauno (VI 12,2.5, Abb. 21)[33], bei Haus VI 17 [Ins. Occ.],32–36 oder am Eingang von IX 7,3 (Abb. 65 rechts im Bild) – als Ganzes weiß gefasst sein und sich so von dem übrigen Fassadendesign abheben. Im Fall der Casa dell'Augustale (II 2,4) imitiert ihre Bemalung einen kostbaren Marmo numidico (Abb. 74)[34]. Sie konnten aber auch in das Zweizonen-Design einer Fassade eingebunden sein. Dies gilt für die Ziegelportale an der Via dell'Abbondanza, welche die Rot-Weiß-Gliederung der Fassade aufnahmen (vgl. Abb. 73a–b), aber auch für zahlreiche Haus- und Ladeneingänge (Abb. 31. 34. 40. 42. 47. 65 links. 66. 68). Die Rahmung des Eingangs wurde in diesen Fällen nur deutlich, wenn sie plastisch hervortrat. Die Farbfassung der Stützen hatte folglich ganz erheblichen Anteil daran, ob die Pilaster als Teil der Fassade oder als besonderes Rahmenelement wahrgenommen wurden.

---

32 In der klassischen Architektur war dies zunächst nicht der Fall gewesen, s. Wannagat 1995, 105 f.

33 Haug 2020, Abb. 2.

34 Helg 2018, 203 Kat. P19.

Kapitellformen

Die Prestigewirkung architektonischer Stützen wird durch die Verwendung von Kapitellformen noch einmal differenziert. Im Unterschied zu den vielfältigen Elementen, die den Straßenraum im unteren Register, auf der Höhe der agierenden Menschen, gestalten, befinden sich die Kapitelle hoch über den Köpfen. Aus der Distanz lösen sie die strenge Kontur von Säule/Pfeiler bzw. Halbsäule/Pilaster auf. Wer ihre Gestaltung wertschätzen will, muss sich ihnen nähern und zu ihnen hinaufblicken – und sich für einen Moment vom eifrigen Treiben auf der Straße lösen. Kapitelle verlangen dem Betrachter folglich einen anderen Bewegungshabitus ab. Auch die Kapitelle unterlagen konventionellen Verwendungslogiken.

Bei Tempeln wurden für die **Vollsäulen** des Außenbaus durchgängig korinthische Kapitelle gewählt (Abb. 170–173). Für die umgebenden Portiken konnte die Ordnung freier gewählt werden. Im Venus-Heiligtum mit seiner Marmorporticus waren die Kapitelle korinthisch, im Apollo-Heiligtum wurden sie nachträglich durch Stuck korinthisiert (Abb. 131), im Isis-Heiligtum trugen die nacherdbebenzeitlichen, dorisierenden Kapitelle symmetrische Spiralvoluten (Abb. 175), beim Tempio Dorico unterstrich die dorische Säulenhalle den altertümlichen Charakter des ursprünglich dorischen Tempels (Abb. 154), auch wenn dieser selbst nachträglich korinthisiert worden war[35]. Indem für die Tempel die aufwendige, grazile korinthische Kapitellform gewählt wurde[36], für die umgebenden Portiken dagegen einfachere korinthisierende oder dorische Formen, kam eine ästhetisch wirksame Hierarchie zum Tragen.

Abgesehen von Heiligtümern kamen korinthische Kapitelle nur an besonders prominenten öffentlichen Gebäuden zum Einsatz: im Innenraum und am Tribunal der Basilica (Abb. 111) sowie mutmaßlich an der Westfassade sowie sicher an der Porticus des Eumachia-Gebäudes[37]. Darin erweist sich das korinthische Kapitell als besonders prestigeträchtige Ausstattungsform – war es doch auch im Herstellungsprozess besonders kostspielig[38].

An der Forumsporticus, die in Etappen entstand, zeigt sich ein bewusster Umgang mit Kapitellformen. Die untere Säulenreihe besaß dorische, die obere ionische Kapitelle, sodass mit der ‚schwereren' dorischen die ‚leichtere' ionische korrespondierte. Als man nach dem Erdbeben die Porticus vor dem Macellum mit korinthischen Marmorsäulen erneuerte, wurde dieser Bereich – und mit ihm das Macellum – in besonderer Weise nobilitiert.

Abseits des Forums kamen in profanen öffentlichen Gebäuden für Vollsäulen dorische, dorisierende, tuskanische und ionische Kapitelle bzw. Kompositkapitelle zum Einsatz. Am herausgehobenen Zugang zur Theaterporticus fanden sich Säulen mit ionischen Kapitellen (VIII 7,16), die Porticus post scaenam selbst besaß die schlichteren dorischen Kapitelle **(Abb. 341a)**. Im Fall der großen Palaestra waren die Eingänge der Ostseite als Ziegelportale ohne Bauschmuck gestaltet, die Vollsäulen der Porticus verfügten über gänzlich ungewöhnliche ionisch-korinthische Kompositkapitelle **(Abb. 341b)**[39]. Im Peristylhof der Stabianer Thermen waren es wie in der Porticus

35 Zur nachträglichen Korinthisierung des Tempels, s. de Waele 2001, 91–93. Zur dorischen Säulenhalle, s. de Waele 2001, 315.

36 Stamper 2005, 68.

37 Vgl. Appendix 2.

38 Diesen Hinweis verdanke ich Michael Heinzelmann.

39 Der ionische Abakus mit Voluten und Eierstab besteht aus Tuff und ist in dieser Art den Kapitellen des Foro Triangolare oder der oberen Ordnung der Forumsporticus ähnlich. Ungewöhnlich ist der Ansatz von halben Akanthusblättern, die in grobem Zustand belassen und anscheinend nachträglich mit Stuck finalisiert wurden. Darunter sind der Kalathos-Ansatz und die übrige Säule geziegelt und stuckiert. Wahrscheinlich wurden die alten Tuffsteinkapitelle in frühflavischer Zeit umgearbeitet und auf Ziegelsäulen gesetzt, um in einem zweiten Schritt mit stuckierten Akanthusblättern tatsächlich in Kompositkapitelle umgestaltet zu werden; vgl. Maiuri 1939, 179–182. Zu den Kapitellen der Porticus des Foro Triangolare, s. Cocco 1977, 85–87 Kat. N. 68. Die Detailbetrachtung verdanke ich Adrian Hielscher.


a


b


c

Abb. 341a–c: Kapitelle großer Portiken; a: Porticus post scaenam; b: Große Palaestra; c: Stabianer Thermen, Peristylhof

des Isis-Heiligtums dorisierende Säulenkapitelle, die durch flache Stuckpalmetten aufgewertet wurden **(Abb. 341c)**[40]. In keinem der Fälle ist die korinthische Ordnung eingesetzt worden – ein Phänomen, das sich im Inneren von Häusern fortsetzte: Allein in den prunkvollen Säulenatrien fanden korinthische Säulen Verwendung, während es sich in den großen Peristylhöfen um ionische oder dorische Kapitelle handelt[41]. Die korinthische Ordnung bestätigt sich darin als eine besonders nobilitierende Gestaltungsform.

Im Umgang mit **Pilasterkapitellen** ergibt sich eine andersartige Verwendungslogik. Am Außenbau von Tempeln und an deren Eingang kommen zwar ebenfalls korinthische Kapitelle zum Einsatz, am Aesculap-Tempels sind es Figuralkapitelle (Abb. 174). In den Portiken der öffentlichen Funktionskomplexe ist die Angleichung der Pilasterkapitellformen an die Kapitellformen der Vollsäulen erwartbar (bei der Porticus Tulliana: tuskanisch; bei den Stabianer Thermen: dorisierend). Bemerkenswert ist jedoch die Verwendung von Kapitellformen an Hauseingängen, die zumeist auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehen und für den Betrachter eine historische Dimension erfahrbar werden ließen. Besonders große Häuser besaßen am Eingang häufig auffällige Figuralkapitelle. Dies gilt für die Casa del Toro (V 1,7), die Casa di Sallustio (VI 2,4), das Haus VI 17 [Ins. Occ.],17, die Casa dei Capitelli colorati (VII 4,51), die Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57; **Abb. 342a**) sowie die Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20). Auch aufwendige italo-korinthische Kapitelle finden sich an nicht wenigen Eingängen prominenter Häuser – der Casa del Menandro (I 10,4; **Abb. 342b**)[42], des Hauses I 20,4, der Casa di Pansa (VI 6,1)[43], der Casa dell'Argenteria (VI 7,21)[44], des Hauses VI 7,25, der Casa del Fauno (VI 12,2)[45], der Casa di L. Numisius Rarus (VI 14,12)[46] sowie der Häuser VI 17 [Ins. Occ.],13, VI 17 [Ins. Occ.],32–36, VIII 3,27[47] und IX 7,3[48]. Für eine signifikante Zahl an Häusern wird somit eine prestigeträchtige Kapitellform am Eingang gewählt, und zwar in hochwertiger Ausführung.

40 Bei De Caro (1992a, 8) als „capitelli di fantasia".
41 Haug 2020, 124–127. 149–154.
42 Cocco 1977, 117 f. Kat. N. 83. N. 84.
43 Cocco 1977, 112 Kat. N. 73. N. 74.
44 Cocco 1977, 82 f. Kat. N. 62. N. 63.
45 Cocco 1977, 112–114 Kat. N. 75. N. 76.
46 Cocco 1977, 110–112 Kat. N. 71. N. 72.
47 Cocco 1977, 119–121 Kat. N. 87. N. 88.
48 Cocco 1977, 116 f. Kat. N. 81. N. 82.


a


b


c

Abb. 342a–c: Pilasterkapitelle von Hauseingängen; a: Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57); b: Casa del Menandro (I 10,4); c: Hospitium des C. Hyginius Firmus (IX 8,b)

In auffälligem ästhetischem Kontrast dazu stehen jene Häuser, an deren Eingang die einfacheren, aber nicht weniger markanten Blockkapitelle zum Einsatz kamen **(Abb. 342c)**[49]. Eine Kartierung der häuslichen Eingangskapitelle ergibt ein signifikantes Muster **(Abb. 343)**: Alle Häuser mit markanten Kapitellformen – seien es Figuralkapitelle, korinthische Kapitelle oder Blockkapitelle – liegen an den großen Straßenachsen. Es handelt sich folglich um eine visuelle Strategie, den Hauseingang in Szene zu setzen. Zugleich dürfte von diesen Kapitellen ein Flair von Altertümlichkeit ausgegangen sein. Die besonders wertigen Gestaltungsformen treten gehäuft in Regio VI auf – jenem Areal, in dem besonders große Stadthäuser liegen. Die Kapitelle mögen dazu beigetragen haben, das Stadtareal als besonders prestigereiche Wohngegend zu markieren.

Zusammenfassung

Mit den architektonischen Stützen und ihren Kapitellen ist eine Detailform betrachtet worden, die wesentlich zur visuellen Strukturierung des Stadtraums beitrug. Die differenzierte Verwendung von Stützenformen, Kannelur, Farben und Kapitellen folgt konventionellen Logiken, die den antiken Betrachtern vertraut gewesen sein dürften. Intuitiv dürften sie als Ausdruck von bestimmten Semantiken aufgefasst worden sein. Durch kannelierte weiße Vollsäulen mit korinthischen Kapitellen besonders herausgehoben war die Tempelarchitektur – hier mochten die Säulen sogar in Marmor umgesetzt sein. Gemessen an dieser Prunkform erweisen sich die alten Hauseingänge mit ihren Figuralkapitellen oder korinthisch-italischen Kapitellen als besonders anspruchsvoll. Die Säulen von Portiken vermitteln indes formal und farblich zwischen den Architekturen, die sie ggf. rahmen, und der Gestaltung ihrer Rückwände. Meist geht ihre Verstuckung auf die letzten Jahre der Stadt zurück, sodass die gewählten Einzelformen besonders modern ausfallen. Vor allem aber dürfte der visuelle Effekt im Detail gelegen haben, dienen die Schmuckformen doch der visuellen Differenzierung und Akzentuierung der einzelnen Komplexe.

49 Siehe Appendix 2; s. weiterhin Spinazzola 1953, 322–330; Maiuri 1958 mit einer Auflistung der Portale mit Blockkapitellen; Bigi 2012; Helg 2018, 59 f.; Haug 2020, 124; erneut Lauritsen (unpubl.).



Abb. 343: Kartierung von Kapitellen an Hauseingängen (s. Appendix 2)

Die Detailstudie ließe sich auf weitere Details im urbanen Raum ausdehnen – etwa auf die Architravgestaltung oder die Verwendung von Kymatia. Die grundsätzlichen Logiken – Aufwertung von Prunkkomplexen und visuelle Differenzierung im Detail – würden sich dadurch jedoch nicht verschieben.

3. Bilder als Träger von Atmosphären

Die Lebenswelt besitzt einen Doppelcharakter. Der Mensch ist Leib und verfügt über einen Körper[50], Dinge haben eine materiell-stoffliche und eine zeichenhaft-symbolische Seite[51]. Vor allem aber tritt dieser Doppelcharakter bei Bildern zu Tage. Aufgrund ihrer Körperlichkeit (bzw. Materialität) wirken Bilder durch ihre Präsenz und stehen einer ästhetischen Betrachtung offen[52]. In ihrer zeichenhaften Dimension weisen sie über sich selbst hinaus. In der Gestaltung des Bildes durchdringen sich Ästhetik und Semantik, in der Wahrnehmung können beide Seherfahrungen oszillieren (*seeing-as* und *seeing-in*)[53]. Für die atmosphärische Wirkung von Bildern sind beide Aspekte gleichermaßen entscheidend. Bilder wirken durch ihre schiere Präsenz und durch ihre Inhalte.

Dabei stehen Bilder nicht für sich. Durch ihren Bildkörper besetzen sie eine konkrete Stelle im physischen Raum. Dies hat nicht nur Auswirkungen auf die ästhetische Gestalt von Bildern, sondern auch auf ihre inhaltliche Dimension. Um dieses Zusammenwirken von Architektur und Bildinhalten bei der Erzeugung jeweils singulärer Erlebniswelten soll es im Folgenden gehen. Die vergleichende Perspektive setzt bei den zentralen Themen der Bilder an: bei der bildlichen Präsenz der Götter, der Repräsentation ‚anderer' Welten, der bildlichen Präsenz des Individuums und der Präsentation der eigenen Welt.

50 Plessner 1975.
51 Bosch 2012, 52.
52 Zum Bildkörper – mithin zur Medialität der Bilder –, s. etwa Belting 2002, bes. 13. 29 f.
53 Wollheim 2003; vgl. Haug 2020, 306. 541.

Diese Bildkonzepte waren freilich nicht ‚schon immer' im Stadtraum zugegen. Für das hellenistische Pompeji des 2. Jhs. v. Chr. wird man annehmen, dass der ‚Bildraum Stadt' vornehmlich durch die Bilder in den Heiligtümern geprägt war: die Kultbilder und vielleicht auch durch frühe Votivstatuen, in jedem Fall durch eine große Zahl kleinformatiger Votive, die von einem individuellen Bildhandeln zeugen[54]. Für das Forum darf man frühe Ehrenstatuen voraussetzen, die jedoch allesamt verloren sind. Die Böden und Wände dieser Zeit darf man sich unfigürlich vorstellen. Diese noch samnitische Bildkultur war im Laufe der Zeit einem Wandel unterworfen. Kleinformatige Votive verschwanden im 2. Jh., spätestens jedoch am Übergang zum 1. Jh. v. Chr.[55] Inwiefern in Pompeji schon im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. andere Formen des Bildhandelns an ihre Stelle traten, ist unklar. Überhaupt ist die öffentliche Bildkultur dieses ersten vorchristlichen Jahrhunderts kaum bekannt. So ist ungewiss, ob das zunehmende Interesse an Bildern, das den privaten Raum kennzeichnete[56], auch im öffentlichen Raum Ausdruck fand. Erste Ehrenstatuen wurden wohl in den Jahren nach der Koloniegründung aufgestellt (Kap. II 2.1), vielleicht fanden nun auch erste große Statuenvotive in die Heiligtümer Eingang (Kap. II 3.3). Ein regelrechter öffentlicher Bilderboom ist erst in augusteischer Zeit auszumachen. Auf dem erneuerten Forumspflaster wurden zahlreiche Ehrenstatuen platziert, in den Heiligtümern traten spätestens jetzt zu den Götterbildern großformatige Votivstatuen hinzu, verschiedenste öffentliche Gebäude (Eumachia-Halle, sog. Laren-Heiligtum, Verwaltungsgebäude, evtl. Thermen) sahen nunmehr Nischen für die Aufstellung von Statuen vor. Gleichzeitig wurden im dritten und vierten Stil die Wände im engeren Sinn zum Bild-Träger. Dies gilt für die Straßenfassaden, aber auch für die öffentlichen Portiken, die nun eine bilderreiche Ausmalung erhielten. Da nun allerdings der Wandputz, befördert durch die Zerstörungen des Erdbebens 62 n. Chr., häufig erneuert wurde, war der öffentliche Raum in den letzten Jahren Pompejis vornehmlich durch besonders ‚moderne' Bilder geprägt.

Für diesen späten Zeithorizont soll die semantische Textur des Stadtraums nachvollzogen werden. Zwar waren die zuvor genannten Themen nicht auf einzelne Funktionskontexte beschränkt, es zeigen sich jedoch klare Schwerpunktsetzungen. Daraus folgt, dass die jeweiligen architektonisch gestalteten Handlungsräume durch die Wahl spezifischer Bilderwelten atmosphärisch verstärkt wurden.

3.1 Die bildliche Präsenz der Götter und ihres Gefolges

Götter sind im öffentlichen Raum in unterschiedlichster medialer Gestalt zugegen. Sie treten dem Betrachter in Heiligtümern bzw. sakralen Kontexten als Kult- und Votivstatuen entgegen, die überlebensgroßes Format, aber auch Statuettengröße annehmen können. Weiterhin können sie zu Protagonisten ritueller Bilder werden – als Akteure beim Opfer und Fest (etwa bei den Larenbildern) oder als Empfänger von Prozessionen. Solche Bilder können sich mit Kultinstallationen (Nischen und Altären) verbinden. Götter haben ihren Platz aber auch außerhalb eines unmittelbar kultisch-rituellen Settings. An Fassaden wie in Innenräumen können sie in großem Format ‚für sich' stehen, von Trabanten begleitet sein oder zu Protagonisten einer mythologischen Handlung werden. Durch die Wahl unterschiedlicher Medien und Bildgrößen sowie die Einbindung der Bilder in ganz unterschiedliche Handlungs- und Präsentationszusammenhänge nimmt sich der Beitrag dieser Götter-Bilder zur Atmosphäre jeweils ganz unterschiedlich aus.

54 Siehe zum Folgenden auch Haug 2021a; 2022; zu den Kulten insbesondere Barnabei 2007; D'Alessio 2009; 2016.
55 Zum Tempio Dorico, wo die Votive zu Beginn des 2. Jhs. aussetzen, etwa D'Alessio 2001, bes. 173.
56 Haug 2020.

Kultstatuen stehen im Zentrum der architektonisch-visuellen Gestaltung der Heiligtümer (Kap. II 3.3). Sie machen dadurch den rituellen, aber auch ästhetischen und semantischen Kern des Heiligtums aus. Die ästhetische Inszenierung der Kultbilder – ob groß oder klein, aus Stein oder einem Materialmix – prägte zusammen mit ihrem Stil – ob altertümlich oder modern – und ihrem Körperhabitus – statisch oder agil, würdevoll oder erotisch – den Charakter der Cella. Im Kapitol erschien Iuppiter als würdevoll thronender Gott (Abb. 186) zusammen mit Iuno (Abb. 187) und Minerva in staatstragendem Habitus, auf einer hohen Basis, und beherrschte gewissermaßen das öffentliche Leben. Mit der bärtigen Hüftmantelstatue, vielleicht Aesculap (Abb. 188a), trat den Heiligtumsbesuchern im Aesculap-Heiligtum eine väterliche Gottheit entgegen. Er wurde von einer elegant gewandeten Göttin in klassizistischem Habitus begleitet, vielleicht Hygieia. Isis indes scheint ihren Verehrerinnen und Verehrern – so der akrolithe Kopf Neapel, NM 6290 zum Kultbild gehört – mit klassizistisch beruhigtem Gesicht, jedoch umso prächtigerer Haartracht entgegengetreten zu sein.

Neben den Kultstatuen gelangten weitere Götterfiguren als Votive in die Heiligtümer. Am Beispiel des Apollo-Heiligtums hat sich gezeigt, dass durch die Vielfalt an Göttern ganz unterschiedliche Körper- und Rollenkonzepte präsent waren: Neben die agilen Statuen von Apollo und Diana (Abb. 138–139) traten die Statue einer aufreizenden Venus pudica (Abb. 140) und eines Hermaphroditen (Abb. 141). Im Isis-Heiligtum scheinen die Götter vornehmlich dem ägyptischen Kosmos anzugehören: Zur Kultstatue der Isis mag eine Statue des Serapis hinzugetreten sein, an der Tempelfront waren Kultnischen für die Statuen von Anubis oder Serapis und Harpocrates vorgesehen; im Hof war eine archaistische Isis-Statue mit Sistrum aufgestellt. Zu den ägyptischen Göttern gesellten sich eine Bacchus-Statue, für die eine Nische auf der Tempelrückseite vorgesehen war, sowie eine Venus Anadyomene[57]. Es scheint, als würden sich Bacchus und Venus zu den unterschiedlichsten Kulten hinzugesellen können. Doch ihre Wirkmacht hat Grenzen: In der staatstragenden Atmosphäre des Kapitolskults haben sie offenbar nichts verloren.

Großformatige Götterbilder sind als Kultstatuen oder Statuenvotive nahezu ausschließlich auf Heiligtümer beschränkt geblieben[58]. Umgekehrt verlieh ihre Präsenz einem Ambiente eine sakrale Aura. Da in der zentralen Achse des Eumachia-Gebäudes, in einer aufwendig gestalteten Apsis, eine Concordia-Statue platziert wurde, dürfte der Komplex einen heiligtumsartigen Charakter erhalten haben – und tatsächlich ist er laut Stifterinschrift auch Concordia Augusta und Pietas geweiht (Abb. 87)[59].

Um Götter als Teilhaber oder Empfänger einer rituellen Handlung in Erscheinung treten zu lassen, wurde das Medium des gemalten Wandbildes gewählt. In prototypischer Weise trifft dies auf die Larenbilder zu, die sich häufig, aber nicht zwingend, mit einem gemauerten Altar verbanden (Abb. 36–38. 59; Kap. II 1.2). Götter und göttliche Wesen erscheinen in Gestalt von Schlange(n), als opfernder Genius, als tanzende Laren oder in einer Versammlung. Genius und Laren werden zu vorbildhaften Akteuren im Ritual[60], die Schlangen, welche häufig die Opfergaben verschlingen, agieren als eigentliche Kultempfänger. Wenn menschliche Ritualteilnehmer hinzutreten, orchestrieren sie die Aktivität der Götter. Im Bild wird die rituelle Handlung auf Dauer gestellt, und zwar inmitten der Geschäftigkeit der Straßen. Direkt vergleichbar sind die Larenbilder in Häusern, an denen sich wiederum die Bilder in Bars und Gaststätten orientieren (Kap. II 6)[61]. Dort können Larenbilder an prominenter Stelle im Verkaufsraum inszeniert werden, etwa in der Achse eines Tresenschenkels (Abb. 291). Darüber hinaus sind sie aber auch in einem der rückwärtigen Räume einer Gaststätte (I 11,1) oder in einem Gartenbereich (Abb. 331) angebracht worden.

---

57 Zur Ausstattung des Apollo-Heiligtums, s. Kap. II 3.2; zum Isis-Heiligtum, s. Kap. II 3.3; IV 1.2.
58 Zur Ausnahme des großformatigen bronzenen Apollo aus der Casa del Citarista (I 4,5.25), s. Haug 2020, 502.
59 CIL X 810. 811; Mau 1892, 113; Wallat 1997, 33; Van Andringa 2009, 53 f.; Lienhard (2017, 499) betont, dass Eumachia ihren Bau somit als Heiligtum verstanden haben wollte.
60 Zu opfernden Göttern im griechischen Kontext – in der Odyssee wie auf Vasendarstellungen –, s. Simon 2016.
61 Fröhlich 1991, 26–28.



Abb. 344: Ladeneingang IX 7,1, mit Venus Pompeiana und Kybele-Prozession

Sowohl in den Straßen als auch im Innenraum von Geschäften konnten rituelle Bilder auch andere Götter in den Fokus rücken. Am Eingang zur Domus IX 11,7 opfert Minerva an einem Altar (Abb. 67a), während an der Fassade von Laden IX 7,1 Kybele zur Empfängerin einer Prozession wird **(Abb.** 66. **344)**. Dicht gedrängt nähert sich der thronenden Göttin eine Gruppe von Adoranten. Von der Leichtigkeit der tanzenden Laren ist hier nichts zu sehen.

In den Portiken der großen Heiligtümer, die Bildfelder in parataktischer Reihung präsentieren, können Ritualszenen auf die emblematische Darstellung von Priesterfiguren reduziert sein. Die Götter, die den Besuchern in der Tempelcella in dreidimensionaler Gestalt vor Augen standen, sind hier fortgelassen. Ein solches Konzept trifft man im Isis-Heiligtum an, wo in den Portiken Priesterfiguren mit Landschaftsbildern alternieren (Abb. 349). Die Priester sind dadurch in ihrer Präsenz visuell verdoppelt, im Bild stehen sie der Gottheit ununterbrochen zur Verfügung. Auf eine emblematische Darstellung einer Priesterin setzte man auch in der Kryptoporticus des Eumachia-Gebäudes (Abb. 117). Doch zurück zu den Göttern.

Zweidimensionale Götterbilder können auch ohne einen szenischen Kontext zu Darstellung kommen. In großem Format, als isolierte Einzelfiguren, flankieren sie die Eingänge von Geschäften und Häusern, ‚überwachen' den Verkaufsraum von Läden und sind in Gasträumen von Bars und Gaststätten zugegen. Auf diese Weise begleiten sie die Passanten und mischen sich unter die Käufer, Verkäufer und Werktätigen. Ihr Bild macht sie gegenwärtig, auch wenn kein unmittelbarer kultischer Bezug gegeben ist und sie als Wandbilder nicht körperlich in den Raum eindringen. Durch ihre Anwesenheit prägen sie den Charakter eines Raums mit, verleihen ihm bei aller profan-geschäf-

tigen Nutzung ein sakrales Flair. Dabei hängt die Wirkung ganz erheblich davon ab, ob man dem geschäftig hinfort eilenden Mercur begegnet (Abb. 40), ob der würdevolle Mercur als Herr seines Tempels (Abb. 43a) oder als sexualisierter Akteur (Abb. 41) in Erscheinung tritt. Wieder anders ist das Flair, wenn der jugendlich-lässige Bacchus in Begleitung eines Panthers erscheint (Abb. 44. 310) oder wenn einem die majestätische Venus entgegentritt (Abb. 43b. 66). Gerade im Kontext der Bars und Gaststätten hat man Bilder des jugendlichen Bacchus in besonderer Weise geschätzt, an der Fassade ebenso wie im Innenraum. Auch ein entspannter Apoll mag auf die Gäste einladend gewirkt haben (Abb. 283). Ob an Fassaden oder in Geschäften: Für die nahbaren Götter wird ein einfach verständlicher, präsentativer Stil gewählt – besonders entscheidend war die leichte Erkennbarkeit.

In ganz anderer Gestalt erscheinen die Götter und ihre Trabanten in den Thermen, wo sie die eleganten Stuckdecken und Lünetten bevölkern. Hier flattern Eroten durch die Lüfte, Satyrn und Silene tänzeln beschwingt, während Greifen und Meerwesen in schwereloser Bewegung durch Luft und Meere streifen (Abb. 257. 258. 260. 270. 278). Gerade die Begleiter der Götter vermitteln Leichtigkeit, Ausgelassenheit und Lebenslust und besitzen das Potential, sich spielerisch mit den verschiedensten Sphären des Lebens zu verbinden. Zu ihnen gesellen sich attraktive Frauen- und Jünglingsfiguren, die sich mitunter als göttliche Protagonistinnen und Protagonisten benennen lassen (Horen, Nymphe), mitunter unbenannt bleiben. In dieser Unbestimmtheit stimulieren sie einen Diskurs um Attraktivität, Erotik, Laszivität und (Un-)Sittlichkeit. Die olympischen Götter selbst machen sich in den Thermen rar. Oft werden sie nur in Bildzeichen aufgerufen. Kantharoi rufen die Welt des Weins in Erinnerung, die Kithara visualisiert die Welt der Musik und Bildung, die Welt der Natur nimmt in Tier- und Pflanzenmotiven Gestalt an, während die Welt des Krieges in Form von Waffen vorgestellt wird. Wenn Bacchus, Diana und Apollo doch einmal erscheinen, verdichten sie die Atmosphäre von gehobenem, elegantem Lebensgenuss.

Wenn Götter als Akteure in eine mythologische Handlung oder Konstellation eingebunden sind, ergibt sich aus der Erzählung eine inhaltliche Konkretisierung[62]. Meist tritt eine Bildrahmung hinzu und markiert den Bildcharakter. Dadurch sind die Götter einerseits dem Lebenskontext stärker enthoben, entführen in eine ‚andere' Welt, andererseits werden sie durch die Narration ‚greifbarer'. Wieder hat der Kontext einen wesentlichen Einfluss auf die Bildrezeption, wie im Folgenden exemplarisch für die Darstellungen von Mars und Venus aufgezeigt werden soll[63]. Im axial platzierten ‚Kultraum' der Porticus post scaenam des Theaters wurde das Liebespaar von Eroten begleitet, die mit den Waffen des Mars spielten (Abb. 215). Das Bildfeld war von Waffendarstellungen gerahmt und wohl auch von Waffenweihungen umgeben. Auf der Außenwand des exotisch aufgeladenen Purgatoriums im Isis-Heiligtum verleihen Mars und Venus – hier als schwebendes Liebespaar im Beisein von Eroten – dem Setting eine heitere Leichtigkeit **(Abb. 345)**. In den suburbanen Thermen wird der fliegende – und entwaffnete – Mars von Eroten begleitet, die seine Waffen tragen. Die mosaizierte Darstellung bildet den visuellen Bezugspunkt eines Nymphäums mit Wassertreppe (Abb. 271), zu dem in der Natatio Darstellungen von Seeschlachten, sinnliche Körperbilder und exotische Landschaften in Beziehung treten. So unterschiedlich Mars und Venus im öffentlichen Kontext gerahmt sind: Seinen eigentlichen Ort hat das Liebespaar im Haus[64], wo es im Tablinum, aber auch in Aufenthaltsräumen zugegen sein kann. So verwundert es nicht, dass auch in einigen Gaststätten, die in älteren Häusern eingerichtet wurden, Bilder von Mars und Venus erhalten blieben und zur Unterhaltung der Gäste dienten. Im Tablinum (f) der Casa dell'Amore punito (VII 2,23) ist dem züchtigen Liebespaar Mars und Venus **(Abb. 346)** die Bestrafung Amors gegenübergestellt[65].

62 Zur Konstruktion von Bildlichkeit über verschiedene Parameter, darunter auch narrative Dichte, s. Haug 2020, 547 f.
63 Zum Folgenden (mit Fokus auf die Eroten) auch Haug 2022a.
64 Romizzi 2006, 100 f.; Lorenz 2008, 150 f.
65 PPM VI (1996) 665–678 s. v. VII 2, 23, Casa dell'Amore punito (V. Sampaolo) 672–675 Abb. 13–16; Lorenz 2008, 152 f. mit Abb. 48.



Abb. 345: Isis-Heiligtum, Purgatorium, Westseite (Perseus und Andromeda) sowie Ostseite (Mars und Venus), Stich von F. La Vega, 18. Jh. (Neapel, NM ADS 915)

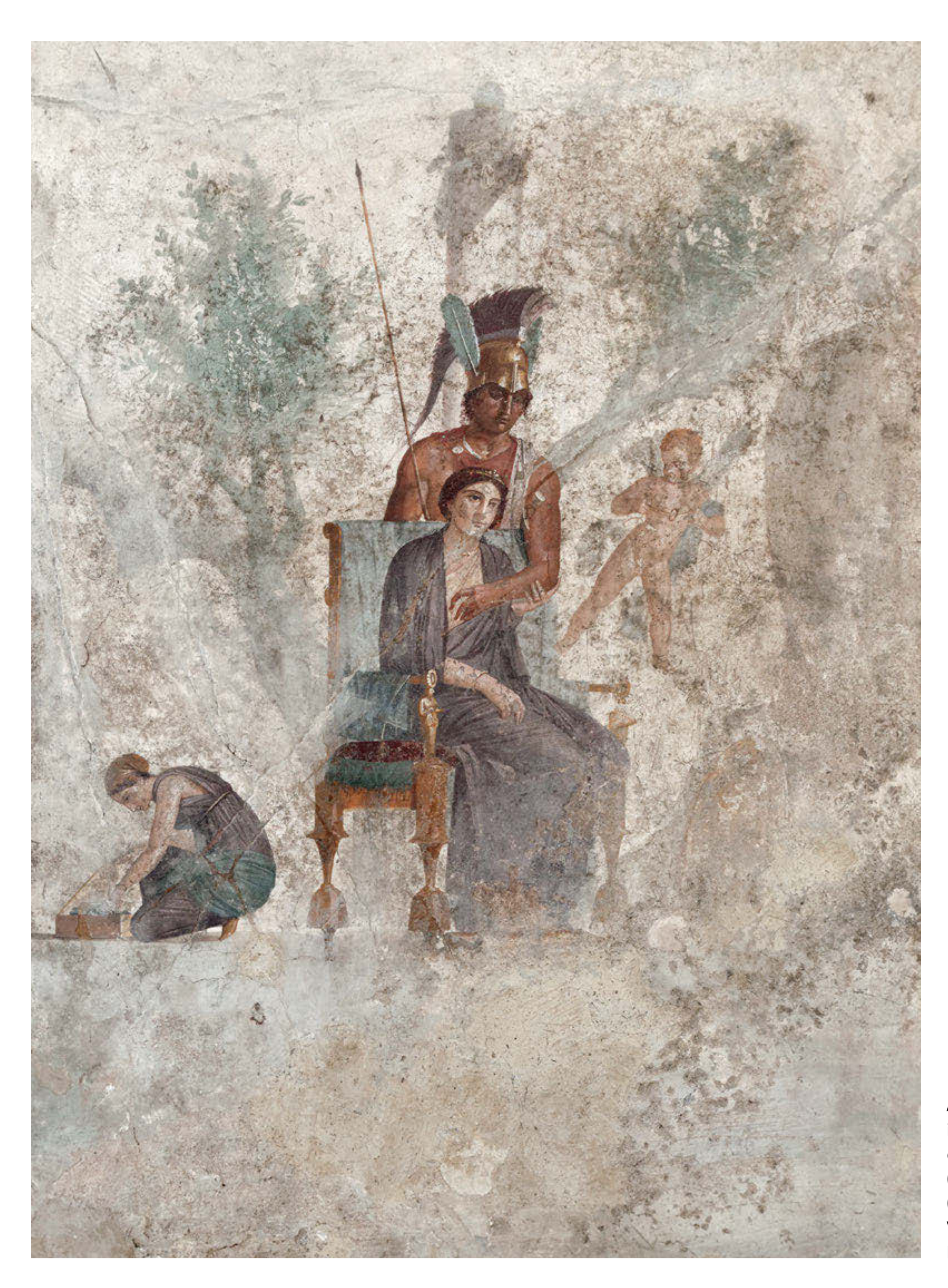


Abb. 346: Gaststätte in der Casa dell'Amore punito (VII 2,23), Tablinum (f) mit Mars und Venus (Neapel, NM 9249)

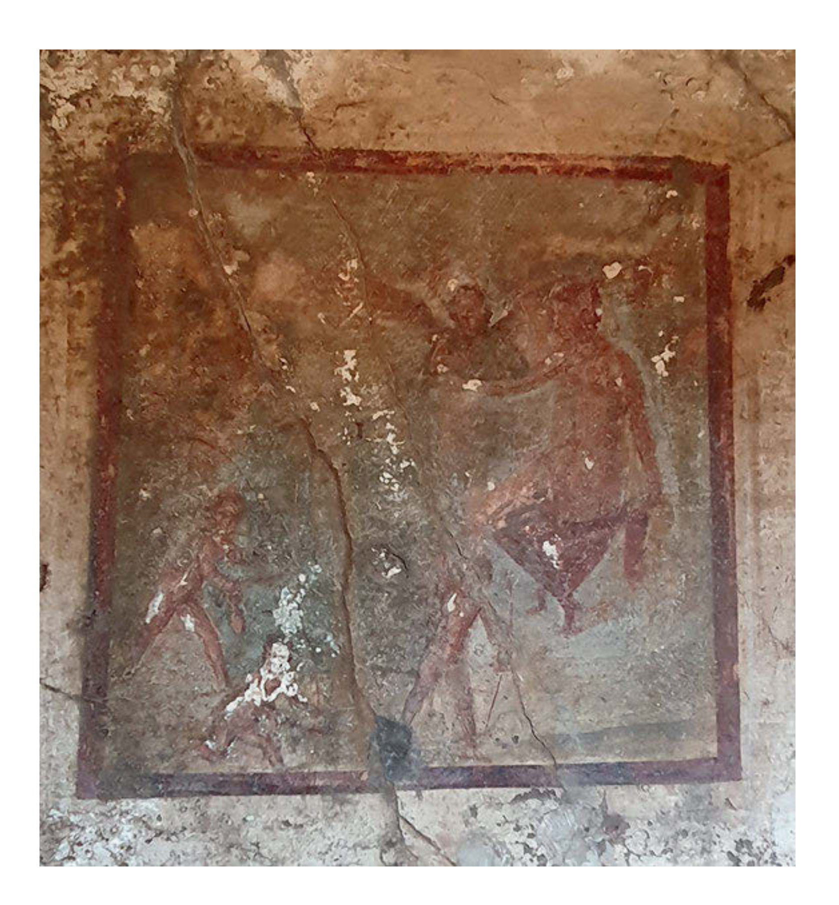


Abb. 347: Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), Aufenthaltsraum (d), fischende Venus

Nachdem der Raum im Zuge der Transformation des Hauses in eine Gaststätte mit einem Tresen ausgestattet wurde (Abb. 300), müssen die erotisierenden, filigranen Darstellungen inmitten des Trubels etwas fehl am Platz gewirkt haben. Sie werteten den Schankbereich mit einer sonst unüblichen Eleganz auf. Anders gelagert ist der Fall in der Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19), wo im kleinen Séparée die nur mit einem Manteltuch bekleidete, fischende Venus – in Abwesenheit von Mars – den Betrachtern ‚den Kopf verdreht' **(Abb. 347)**. An den Mars- und Venus-Darstellungen zeigt sich, dass die Götterbilder und die architektonisch-decorative Ausgestaltung der Räume ihre ästhetische und semantische Valenz aus ihrer wechselseitigen Bezugnahme gewinnen. Dadurch ergibt sich ein besonders starker atmosphärischer Effekt.

3.2 Mythen, Landschaften, Stillleben: Präsenz und Absenz

Die Götter repräsentieren die ‚andere' Welt schlechthin. Im Bild nehmen sie menschliche Gestalt an, verwandeln sich dem Lebenskontext an und dringen in die städtischen Räume ein. Abwesendes wird anwesend[66]. Auch andere Themen erlauben ein solches Spiel mit Absenz und Präsenz. Es gilt für Mythenbilder im Allgemeinen (auch wenn keine Götter zugegen sind), für Landschaftsbilder und Stillleben. Mythenbilder ‚entführen' in eine erzählte, imaginierte Welt und ermöglichen ein gedankliches Oszillieren zwischen Träumen, Wünschen und kollektiv geteilten Werten[67]. Landschaftsbilder verweisen – inmitten des urbanen Raums – auf die Natur außerhalb der Stadt, die durch Architekturen und Pflanzen kulturell aufgeladen wird: als Raum in der Nähe oder in der exo-

66 Belting (2002, 29 f.) charakterisiert diese Präsentmachung als eine archetypische Funktion des Bildes und verweist dazu auf die Re-Präsentation von Toten im Bild.
67 Ausführlich Leach 1988; Muth 1998, 149 f.; 1999, 109 f.; Bergmann 1999; Zanker – Ewald 2004, 37 f. 50 f.

tischen Ferne[68]. Stillleben schließlich präsentieren Objekte, als seien sie zum Greifen nah: Objekte des Konsums, des Rituals, des Sports, aber auch lebendige und tote Tiere[69]. Sie werden in Nahansichtigkeit erfasst, die Präsentationsformen unterscheiden sich aber erheblich: Es kann sich um kleine Pinakes handeln, die als Mittelbilder etwa einer Porticus erscheinen, im Macellum aber auch um großformatige Felder von bedrängender Ästhetik, die weit oben an der Wand erscheinen und auf eine größere Fernwirkung ausgelegt sind (Abb. 97). Die Bilder spielen folglich mit gedanklicher, visueller wie räumlicher Nähe und Ferne.

All diese Bildkonzepte haben ihren genuinen Ort im Haus. Narrativ-dichte Mythenbilder trifft man in der Tendenz in Aufenthaltsräumen, und zwar in der Wandmitte, an[70], semantisch ‚leichte' Landschaftsbilder und Stillleben können als rahmende Bildelemente hinzutreten oder in den Portiken der Peristyle parataktisch gereiht werden. Im öffentlichen Raum besitzen leichte wie dichte Wandbilder einen prototypischen Ort: die Porticus. Sie wurden hier in Bezug auf eine vergleichbare Rezeptionssituation – das peripatetische Gehen – und in Bezug auf eine vergleichbare, durch Säulenstellungen parataktisch organisierte Rahmenarchitektur präsentiert. Zusätzlich wurden Mythenbilder, Landschaften und Stillleben auch über die gemalte, oftmals architektonische Rahmung zueinander in Beziehung gesetzt[71]. Im Wandeln war es dem Betrachter überlassen, ob er das Bildangebot annahm und zum intensiven Betrachten verweilte, oder im Vorübergehen nur flüchtig auf die Darstellungen achtete. Zu den bilderreichen Portiken der Stadt zählen jene des Apollo- und Isis-Heiligtums, des Macellums, der Eumachia-Halle sowie der Stabianer Thermen. In jedem dieser Kontexte wurden durch Auswahl und Kombination der Bildthemen jeweils einzigartige, atmosphärisch aufgeladene Ensembles erzeugt.

Mythenbilder wurden für die Ausstattung von Apollo-Heiligtum und Macellum gewählt. Von Schauarchitekturen des vierten Stils gerahmt und parataktisch gereiht wurden sie regelrecht als Pinakothek inszeniert[72]. Dabei nahmen sich ihr thematischer Fokus und die inszenierten Körper- und Rollenbilder sehr unterschiedlich aus. Im Apollo-Heiligtum wurde Achill als exemplarischer Held vorgeführt (Abb. 135), während es sich im Macellum um Beziehungsthemen handelte (Abb. 94. 96), in denen Frauen eine zentrale Rolle spielten. Im Apollo-Heiligtum wurde die staatstragende Thematik durch untergeordnete Pygmäen-Bilder kontrastiert und konterkariert (Abb. 136), während im Macellum in der Oberzone monumentale, opulente Stillleben hinzutraten, welche die Warenwelt des Marktes in eine ästhetisierte Präsentation überführten (Abb. 97).

In den Portiken des Isis-Heiligtums und in den Stabianer Thermen, beide ebenfalls im vierten Stil gestaltet, ist die erzählerische Dichte der Mittelmotive zurückgenommen. In der Palaestra der Stabianer Thermen handelt es sich um Stillleben und Landschaftsbilder **(Abb.** 241. 242. **348)**[73]. Die Bildfelder fielen äußerst klein aus und wirkten dadurch wie kostbare Pinakes. Die Darstellungen von Siegpreisen (Gefäße) und Vögeln gewannen durch diese Form der Inszenierung eine ästhetische Präsenz. Der Bezug zum Geschehen in der Palaestra blieb mittelbar – es ging nicht um die visuelle Verdoppelung des Geschehens, sondern um seine atmosphärische Anreicherung. Im

---

68 Peters 1963, 191 f.

69 Zum Charakter und Gegenstand von Stillleben, s. Croisille 1965, 5–7; 2005, 229–244; De Caro 2001; Squire 2017, 238–240.

70 Scagliarini Corlàita 1974–1976; Clarke 1991, 16; Leach 2004, 53 f.; Spinelli 2022, 5.

71 Für Vitruv (7, 5, 2) sind Landschaftsbilder in besonderer Weise als Decor für Portiken geeignet; vgl. Zarmakoupi 2021, 185.

72 Zur Bezeichnung ‚Pinakothek', s. etwa Van Buren 1938, 76–81; Schefold 1952, 32–34; 1962, 50–52 (allerdings dort mit der Frage nach griechischen Originalen); Peters 1963, 110–117; Leach 1988, 373 f.; Clarke 1991, 64 f.; Ling 1991, 112–128; Bergmann 1995, 106 (mit dem Hinweis auf einen signifikanten Unterschied: Die Wandmalereien waren gerade nicht mehr beweglich und austauschbar).

73 Wiedergabe bei G. Abbate, s. PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 158 f. Abb. 16. 17; zu Landschaftsbildern, s. Minervini 1855, 22.

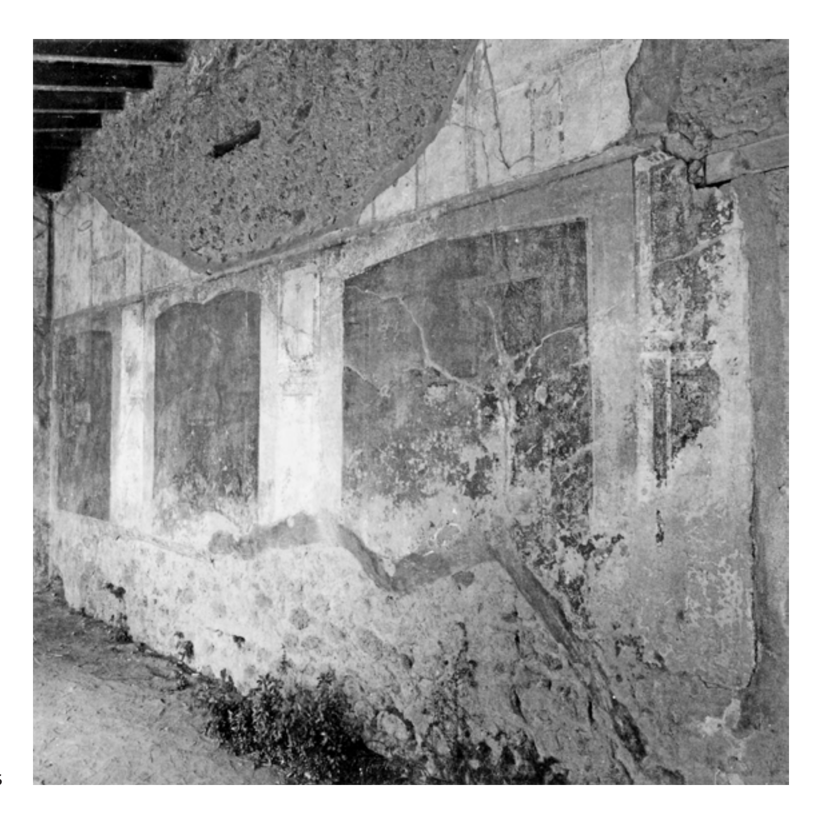


Abb. 348: Stabianer Thermen, Porticus, Landschafts-Pinakes

Isis-Tempel füllten gefährliche Wesen die Sockelzone: Seedrachen, Delphine, Löwen und Sphingen. In den großen Paneelen der Mittelzone alternierten ohne Rahmung, d. h. als Vignetten aufgefasst, kleine Priesterfiguren mit Landschaften[74]. Zusätzlich trugen die dreidimensionalen Architekturglieder, welche die Paneele trennten, querformatige Bildfelder mit ägyptisierenden Landschafts- bzw. Architekturveduten, Kriegsschiffen sowie Stillleben **(Abb. 349)**[75]. Durch die Priesterfiguren nahm der Decor auf das Geschehen im Tempelhof Bezug (s. o.), während die Landschaftsdarstellungen eine leichte, heitere Welt evozierten, die den Betrachter aus den engen Mauern der Stadt hinaus ins Weite entführten – eine Landschaftswelt, die im späten Hellenismus zunehmend durch die Anlage von Heiligtümern und Villen kulturell erschlossen wurde und als Sehnsuchtsort zu fungieren vermochte[76]. Wieder waren es die untergeordneten Bildfelder, die für die Inszenierung von Exotik gewählt wurden und wo auch Pygmäen Platz fanden. Im Fall des Isis-Heiligtums rekurrieren diese jedoch zugleich auf den exotischen Charakter des Kultes[77].

Noch einmal ‚leichter' fiel die Ausstattung der Porticus des Eumachia-Gebäudes aus: Die durch filigrane Architekturen gegliederten Paneele wurden von kleinen Tiervignetten besetzt, in der Oberzone traten Stillleben hinzu, die – ähnlich wie in den Stabianer Thermen – über Objekte verschiedene Welten aufriefen. Hermen und Gefäße auf Sockeln ließen vielleicht an einen sakralen Kontext denken (Abb. 116).

Im Vergleich der Portiken von Apollo-Heiligtum, Macellum, Isis-Heiligtum, Eumachia-Gebäude und Stabianer Thermen wird deutlich, dass die Bilderwelten unterschiedliches Gewicht haben.

74 Golvin 1994, 243; Moormann 2007, 143.
75 PPM VIII (1998) 723–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) Abb. 8–23. 34–52. 59–77. 81–85; vgl. Sampaolo 1992; Moormann 2007, 143; Esposito 2021, 63.
76 Zarmakoupi 2021. Im Zentrum der Stadt sind die Landschaftsbilder folglich anders eingebunden als in den Villen selbst, wo sie mit der Landschaft ‚vor der Tür', aber auch mit dem Peristylgarten der Villa selbst in Beziehung treten mochten; zu solchen Intermedialitätseffekten, s. Zarmakoupi 2014, 122 f.; 2019, 179–181; 2021, 186 f.
77 Tatsächlich finden sich aus diesem Grund nilotische Szenen häufiger in Heiligtümern ägyptischer Gottheiten, s. Versluys 2002, 260.

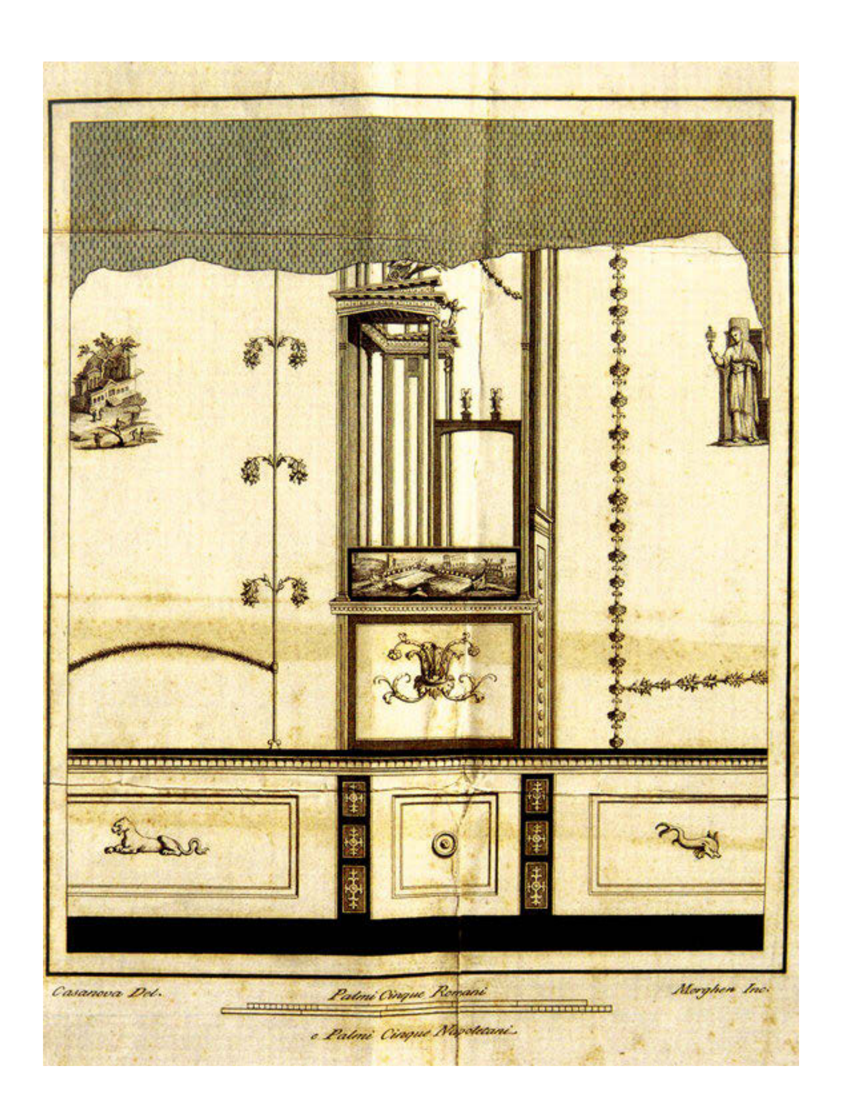


Abb. 349: Isis-Heiligtum (VIII 7,28), Porticus, Stich von G. Casanova (Neapel, NM ADS 900)

Wenn wie im Apollo-Tempel und im Macellum mythologische Mittelbilder gewählt werden, wird der Betrachter zum längeren Verweilen und intensiven Betrachten eingeladen, um die Bedeutungspotentiale der Bilder – gerade auch in ihrem Vergleich – auszuloten und sich mit verschiedenen sozialen Konstellationen auseinanderzusetzen. Die Mythenbilder transformierten die Portiken in einen Aufenthaltsraum. Landschaften und Stillleben besitzen indes einen hohen Stimmungswert, entfalten ihre Wirkung auch auf den flüchtigen Betrachter. Sie inszenieren Nähe (Stillleben) und Ferne (Landschaften), die je nach Kontext ausdifferenziert werden. Die Objekte der Stillleben rufen verschiedene Erlebniswelten auf, die Landschaften können in die bekannte Landschaft entführen, jedoch auch eine von Pygmäen bevölkerte ägyptische Traumwelt evozieren (Apollo- und Isis-Heiligtum). Durch ihre architektonische Einfassung erhalten all diese Bildkonzepte ein präsentisch-lebensweltliches Framing.

Mit den Portiken haben wir einen Kontext betrachtet, der eine besonders systematische, durch die Architektur rhythmisierte Inszenierung von Bildthemen möglich gemacht hat. Dies bedeutet nicht, dass Mythenbilder, Stillleben und Landschaftsbilder im öffentlichen Raum einer solchen Rahmung bedurft hätten.

In Thermen können diese Themen auch in anderen Konstellationen auftreten. Dies gilt für Gartensujets (in den Männer-Frigidaria von Stabianer Thermen und Forumsthermen) und nilotische Sujets (in den Nymphäen und im Frauen-Caldarium der Stabianer Thermen), die den Badeaufenthalt zu einem Naturkontext in Beziehung setzen und ggf. mit exotischen Assoziationen aufladen.

Es gilt aber auch für die Präsentation von Gerätschaften, die gewissermaßen als ‚Stillleben' an die Welt der Palaestra erinnern. Mythenbilder vermögen hier auf idealtypische Paarkonstellationen zu verweisen – doch bleiben sie, gemessen an ihrer Beliebtheit im Haus, in den Thermen selten. Die Natatio der suburbanen Thermen ist von einem marinen Bildpanorama umgeben, das Mythenbilder und Kriegsschiffe gleichermaßen umfasst (Abb. 272–273). Die Bildausstattung trägt in den Thermen wesentlich dazu bei, einen eigenen mentalen Kosmos entstehen zu lassen.

Um einen dichten Bildkontext handelt es sich auch bei den Bars und Gaststätten. Ihre Gasträume können mit Mythenbildern, Stillleben und Landschaftsbildern ausgestattet sein – und darin dem Spektrum folgen, wie es sich auch in häuslichen Aufenthaltsräumen findet.

Signifikant ist deshalb, wo solche unterhaltenden Bilder fehlen. Dies ist überall dort der Fall, wo Handlungs- und Wahrnehmungskontext eine intensive Bildbetrachtung nicht erlauben: im Tempel, wo der Fokus auf dem Kultbild liegt, im Theater und im Amphitheater, wo die Aufmerksamkeit dem Geschehen auf der Bühne gelten soll, sowie in den Straßen und Läden, wo das geschäftige Treiben eine intensive Bildbetrachtung nicht zulässt.

3.3 Die bildliche Präsenz des Individuums

Neben den Göttern und Helden, den fernen wie nahen Welten sind auch menschliche Individuen im städtischen Raum präsent, und zwar zuvorderst in Gestalt von Ehrenstatuen. Der Sockel hebt den Geehrten oder die Geehrte über das Gehniveau und wird zugleich zum Träger der Inschrift, die Namen und Leistungen spezifiziert. Die Statuen verdoppeln die reale Präsenz einer Person, beanspruchen einen (fast) unverrückbaren Platz im öffentlichen Raum und halten die Erinnerung an die Individuen auch über ihren Tod hinaus präsent. Dadurch besitzen Ehrenstatuen ein erhebliches soziales Gewicht: Es braucht einen öffentlichen Beschluss, eine Genehmigung oder doch Duldung, um ein Individuum auf diese Weise aus der Masse herauszuheben. In den italischen Städten gewinnt diese Form der Ehrung in der späten Republik an Bedeutung, als lokale Honoratioren auch in der Hauptstadt wahrgenommen werden wollten[78]. In den Ehrenstatuen kommt somit eine Kommunikation und Interaktion zwischen Gemeinwesen und Geehrten zum Ausdruck[79]. Auf den städtischen Plätzen werden prominente Bürger und Bürgerinnen der Stadt, aber auch des Reiches vor Augen gestellt. Ehrenstatuen sind in diesem Sinne eine genuin städtische Bildform.

Für die Wahrnehmung der Monumente ist ihre räumliche Einbettung von besonderer Bedeutung. In Pompeji wurden Ehrenstatuen wie in anderen Städten zuvorderst auf dem **Forumsplatz** aufgestellt[80]. Dabei ergab sich aus dem Aufstellungsort, der Form des Porträts, dem Statuentypus und dem Material eine feine Abstufung der Ehrungen[81]. Die prominenten Bögen zu Seiten des Kapitols, die Statuenbasis im Zentrum des Platzes sowie der Bogen im Zentrum der Südseite dürften sich mit Ehrungen für das Kaiserhaus verbunden haben (Abb. 75. 78–79)[82]. Für das Bogenmonument der Südseite darf man wohl eine Quadriga voraussetzen (Abb. 80). Die kleineren Sockel, die sich, symmetrisch arrangiert, daran anschlossen, verbanden sich mit herausgehobenen Honoratioren, jene der Westseite für Amtsträger von geringerer Bedeutung[83]. Während es sich bei all diesen Statuen

---

78 Zu öffentlichen Dekreten, Statuendekrete einschließend, s. Sherk 1970; zu Aspekten des Bildnisrechts auch Giuliani 2008; zum Auftreten von Ehrungen in der späten Republik, s. Zanker 1976a, 597–605; 1983, 252 f.

79 Tanner (2000, bes. 22 f.) zu Ehrenstatuen der Republik; Fejfer (2008, bes. 380–383) zu Kaiserstatuen.

80 Ein Katalog, der alle Statuen am Forum und in den angrenzenden Gebäuden erfasst, bei Stephanie Renger (Dissertation in Arbeit).

81 Für Pompeji, s. auch Welch 2007a.

82 Allerdings lässt sich in keinem Fall der Geehrte konkret bestimmen, s. Müller 2011 (mit kritischer Diskussion älterer Zuweisungen); Welch (2007a, 551) vermutet für das Bogenmonument der Südseite eine Augustus-Darstellung in der Quadriga.

83 Zur räumlichen Hierarchie des Forums, s. Bergemann 1990, 18 f.

um Reiterstandbilder handelte, waren hinter den Reiterstandbildern der Westseite vier Sockel für Fußstatuen platziert, die an die Säulen angeschoben oder in den Interkolumnien aufgestellt waren[84]. Im Einzelfall sind aufgrund von Verankerungsspuren Aussagen zum Statuentypus möglich: Für M. Lucretius Dedicianus Rufus, *tribunus militum a populo*, scheint eine bronzene Panzerstatue aufgestellt worden zu sein[85]. Weitere Fußstatuen waren in den angrenzenden Portiken, korrespondierend mit den Säulen, aufgestellt; mutmaßlich handelte es sich um Togati[86]. Über die visuelle Hierarchie wurde folglich eine soziale Ordnung zum Ausdruck gebracht, die das Kaiserhaus zu den Notablen vor Ort in Beziehung setzte. Durch die symmetrische Anordnung der Monumente bzw. ihre parataktische Platzierung in den Portiken (auf gleichartigen Sockeln)[87] wurde die umgebende Platzarchitektur aufgewertet, das Forum wurde zum Erfahrungsraum städtischer Identität. Zugleich wurden die Statuen zu einer Rahmung des Kapitols – waren sie doch zum Platz und nicht zur umgebenden Porticus hin ausgerichtet (Abb. 78. 148)[88].

Nicht nur der Forumsplatz, sondern auch die platzähnlichen Kreuzungsbereiche großer Straßen wurden für die Platzierung von Ehrenbögen genutzt. Auf dem Bogen in der Achse der Via del Foro war eine bronzene Reiterstatue aufgestellt, der Reiter ist mit Toga und *calcei patricii* mit erhobener Hand wiedergegeben. Dieser Aktionsgestus unterstreicht zusammen mit dem energischen Gesichtsausdruck die *virtus* des Dargestellten[89]. Vielleicht handelt es sich um M. Tullius, den Stifter des benachbarten Fortuna-Tempels, der das Amt des *tribunus militum a populo* innehatte[90]. Das Tetrapylon an der Via dell'Abbondanza und Via Stabiana fungierte nicht selbst als Statuenpostament, vielmehr waren die Statuen auf Sockeln vor den Bogenpfeilern platziert und so von der Straße aus gut sichtbar (Abb. 18). Erhalten hat sich die Panzerstatue des M. Holconius Rufus **(Abb. 350)**, auch er war nach Ausweis der Inschrift *tribunus militum a populo*[91]. Es handelt sich in dieser Zeit noch um einen ‚modernen' Statuentypus, der in Rom erstmals für die Statue Caesars auf dem Forum Iulium gewählt worden war[92]. Der wohl nachträglich erneuerte, aus einem anderen Porträt umgearbeitete Kopf mit seinem knochigen Gesicht und geschlossener Haarkappe scheint dem ursprünglichen Entwurf, der an die spätrepublikanische Porträttradition angelehnt war, verpflichtet geblieben zu sein[93]. Für beide pompejanischen Bürger wurden somit energetische Bildformeln gewählt, die den Geehrten einen besonders dynamisch-agilen Habitus verliehen und auf das pseudomilitärische Amt des *tribunus militum a populo* Bezug nehmen mochten[94]. Im Fall des Holconius Rufus hat die Panzerstatue den Verweis auf einen militärischen Kontext explizit gemacht.

Statuarische Ehrungen befanden sich auch in den **an das Forum angrenzenden Gebäuden**, wo sie ihre Wirkung in Bezug auf einen Innenraum entfalteten und in spezifische Handlungs- und Wahrnehmungskonfigurationen eingebettet waren. In den Heiligtümern nahmen sie den Charakter

---

84 Laut einer älteren Fundnotitz scheint die postume Statue des M. Lucretius Dedicianus Rufus (CIL X 789) ursprünglich in einem Interkolumnium aufgestellt gewesen zu sein.
85 Verbunden mit Inschrift CIL X 788; s. Kockel 2005, 56–60; dort auch zum Umstand, dass drei der vier Sockel von einem ursprünglich anderen Ort hierher versetzt wurden.
86 Ausführlich oben, S. 101 f. 106 f. 109.
87 Zu diesem Prinzip, s. Ravasi 2015, 253.
88 Etwa Döhl – Zanker 1984, 185; Adam 1986, 68; Lippolis 2016, 120; anders Huet (2007), die die Reiterstatuen vor den Forumsportiken rekonstruiert; zu den Statuen auch Bonifacio 1997, 21.
89 Zur besonderen Form der Toga, s. Bergemann 1990, 5; zur Reiterdarstellung mit erhobener Hand als Ausdruck von *virtus*, s. Bergemann 1990, 4. 6–8; gegen eine militärische Deutung des Gestus, ebda. S. 29.
90 Neapel, NM 5635; vgl. Bonifacio 1997, 25; zum Kontext, s. o. S. 36 mit Anm. 125.
91 CIL X 830; Neapel, NM 6233; ausführlich zum Kontext und zur Datierung, s. o. S. 36 f.; zu weiteren Panzerstatuen aus italischen Städten, s. Zanker 1983, 258 f.
92 Plin. nat. 34, 18; vgl. Lahusen 1983, 51 f.
93 Welch 2007a, 557.
94 Nicolet (1967) zu den Inschriften, die das Amt nennen; zur Deutung in Bezug auf die Statue etwa Welch 2007a, 554–557.



Abb. 350: M. Holconius Rufus, Panzerstatue (Neapel, NM 6233)

von Votiven an[95]. Dies gilt für einen Togatus, vielleicht M. Tullius, der im östlichen Porticusflügel des Apollo-Heiligtums aufgefunden wurde[96] sowie für die Statuen, die im Inneren von Sacellum (g) des Macellums und im Fortuna-Tempel in den dafür vorgesehenen Nischen aufgestellt waren und durch ihre Nähe zum Kultbild in besonderer Weise nobilitiert wurden. Zugleich traten sie gewissermaßen in den ‚Dienst' der Gottheit. Im kleinen Sacellum (g) handelt es sich um eine Hüftmantelstatue, wobei der Dargestellte durch das Schwert einmal mehr zu einem militärischen Horizont in Beziehung gesetzt wird (Abb. 100)[97]. Hinzu trat die Gewandstatue einer Priesterin, *capite velato*, deren Kleidung (Tunica, Palla *und* Stola) und Attribute (Weihrauchkästchen und Patera) ihre Pietas zusätzlich unterstrichen (Abb. 100)[98]. Im Tempel der Fortuna Augusta[99] waren neben einer nur inschriftlich bezeugten Augustus-Statue[100] auch die Gewandstatue einer Priesterin (Abb. 193)[101] sowie eine Togastatue aus Marmor (H: 187 cm), die sich vielleicht auf den Stifter M. Tullius bezog (Abb. 192), aufgestellt[102]. Im Inneren der pompejanischen Heiligtümer wurden somit für männliche Protagonisten entweder die bürgerliche Togastatue[103] oder die auftrumpfendere Hüftmantelstatue gewählt[104], für Frauen die Darstellung *capite velato*.

Bei dem der Pietas und Concordia geweihten Gebäude der Eumachia haben Statuen – mutmaßlich Ehrenstatuen – die gesamte Front besetzt. Ehrenstatuen – vielleicht des Kaiserhauses – umgaben auch die (Kult-)Statue der Concordia. Für die Ehrung der Stifterin wurde indes ein optisch zurückgenommener, jedoch semantisch aufgeladener Ort gewählt: eine Nische im Zentrum der östlichen Kryptoporticus, die sich in der Achse der Kultstatue befand (Abb. 118). Laut Inschrift waren es die *fullones*, welche die Statue für die Priesterin aufstellten[105]. Auch Eumachia zeigt sich im hellenistischen Stil mit Tunica und Palla bekleidet, den Kopf verhüllt, d. h. als Priesterin, mit klassizistischen Gesichtszügen (Abb. 118)[106]. Im Hof der Anlage sind Porträthermen für C. Norbanus Sorex[107] und M. Lucretius Decidianus Rufus[108] aufgestellt worden – eine Form der Würdigung, wie man sie auch in häuslichen Atrien und Peristylen antraf. Die Ehrungen vermögen damit das öffentliche Prunkperistyl mit einer Konnotation des Intimen zu versehen.

In der Basilica dominiert ein axial vor dem Tribunal platzierter Statuensockel für eine Reiterstatue – vielleicht mit einer inschriftlich überlieferten Augustus-Statue zu verbinden – den hohen,

---

95 Hölscher 1978, 324; Rieger 2011.

96 Van Andringa 2012, 101 f.

97 Neapel, NM 6044; laut Post (2004, 404 f.) folgt der Hüftmantel in Pompeji dem in augusteischer Zeit konzipierten, klassizistischen Schema 1 der stehenden Bildnisstatue, das sich durch eine große Stoffmasse auszeichnet; vgl. Post 2004, 362–364. Post (2004, 356) schließt aus dem Schwert-Attribut allgemein auf die Darstellung als Feldherr. Wie gesehen scheinen männliche Angehörige der Elite aber auch sonst auf militärische Formeln zurückgegriffen zu haben.

98 Neapel, NM 6041; Welch 2007a, 561.

99 Zusammenfassend Van Andringa 2012, 101–106.

100 Die Augustus-Statue verband sich mit einer Inschrift, die eine Stiftung für Augustus, *parens patriae*, nennt (CIL X 823). Auf Signa/Statuenvotive beziehen sich darüber hinaus fünf weitere Inschriftenbasen, die von den Ministri Fortunae Augusti der Gottheit gestiftet wurden (CIL X 824–828) und sich mit nachaugusteischen Kaiserstatuen verbunden haben mögen; vgl. Hänlein-Schäfer 1985, 107; Wolf 2009, 308 f.; Van Andringa 2012, 101 (letzterer nennt nur zwei dieser Inschriften); Opdenhoff 2021, 113 (mit Verweis auf eine Inschrift).

101 Neapel, NM 6083, mit ergänztem Gesicht; s. Fiorelli 1862, 95; 1864, 48 f.; Zanker 1995, 92 (fehlendes Gesicht als *damnatio memoriae*); Wohlmayr 2004, 110 Abb. 118; Van Andringa 2012, 101.

102 Neapel, NM 6231; De Franciscis 1951, 34 f. Abb. 21–23; Zanker 1988, 28; 1995, 92; Bonifacio 1997, 42 f. Kat. 7; Van Andringa 2012, 101 f. mit Abb.; Murer 2017, 24 f. Mit dem Togatus lässt sich daher vielleicht die Marmorplatte verbinden, die den Namen des Stifters trägt (CIL X 822).

103 Zur sozialen Semantik der Toga in den letzten Jahren der Republik, Lahusen 1983, 46–50; Zanker 1983, 257; Goette 1990, 2 f.

104 Zum Hüftmantel als Formel der Auszeichnung und Heraushebung, s. Post 2004, 362 f.

105 CIL X 813.

106 Welch 2007a, 558.

107 Neapel, NM 3850; CIL X 814; Overbeck – Mau 1884, 133 und Plan Abb. 76; Van Andringa 2012, 95; bei Opdenhoff 2021, 113 als CIL X 814a.

108 CIL X 815; in der Nähe des Haupteingangs gefunden – Wallat 1997, 24.

weiten Raum (Abb. 111). Zwei bronzene Einsatzbüsten bezeugen, dass der Kaiser den Raum nicht für sich allein in Anspruch genommen hat – die lokale Elite trat mit ihren Ehrungen hinzu[109].

In einigen weiteren Gebäuden am Forum – dem sog. Laren-Heiligtum, dem sog. Comitium und den Verwaltungsgebäuden im Süden des Forums – lässt sich die Existenz von Statuen am Vorhandensein entsprechender Nischen ablesen.

Jenseits des Forums stellten das **Theater,** das **Theatrum tectum** und der **Isis-Tempel** weitere Hotspots für die Präsentation von Ehrenstatuen dar[110]. Im Theater traten dem sozial gegliederten Publikum auf den Rängen an der Scaenae frons die Ehrenstatuen der Elite entgegen (Abb. 202). Dieser intermediale Effekt verstärkte die hierarchische Ordnung der Gesellschaft und umgekehrt die sozial aufgeladene Wahrnehmung der Statuen. Indem sich in diesem ‚Schau-Bild' sowohl die Statuen des Augustus aus dem fernen Rom als auch der Stifter fanden, wurde der soziale Kosmos der Landstadt wie am Forum visuell zur Kapitale in Beziehung gesetzt (Kap. II 4.2). Auch wenn sich die Statuen nicht erhalten haben, so legt doch ein Vergleich mit Herculaneum nahe, dass man hier mit Toga- und Hüftmantelstatuen rechnen darf[111].

Im Isis-Heiligtum mit seinen zahlreichen Statuenehrungen liegt der Fall etwas anders. Neben der Marmorherme mit bronzenem Einsatzkopf des Norbanus Sorex **(Abb. 351)** waren hier auch wenigstens zwei weibliche Statuen platziert – ihre Porträts sind der klassizistischen Formensprache verpflichtet (Kap. II 3.3).

Für alle Ehrenstatuen gilt, dass sie sich durch ihre Platzierung in das Gesamtsetting fügen, dabei aber die atmosphärische Gestimmtheit durch ihre schiere Präsenz und durch ihre formale Gestaltung entscheidend mitprägen.

Für die städtische Textur interessant sind folglich nicht nur jene Orte, die sich durch eine hohe Dichte von Ehrenstatuen auszeichnen, sondern auch Bereiche, wo diese fehlen. Auch wenn die Statuen oft nicht erhalten sind, geben doch fehlende Sockel Auskunft. Sporadisch fallen die Statuenweihungen in den beiden großen Heiligtumshöfen aus – dem Areal des Tempio Dorico und dem Venus-Heiligtum. Im Areal des Tempio Dorico war unmittelbar hinter dem Eingang eine Statue des Stadtpatrons M. Claudius Marcellus aufgestellt (Abb. 154), auch im Venus-Heiligtum scheint er geehrt worden zu sein[112]. Dass im Venus-Heiligtum darüber hinaus kaum Ehrungen greifbar sind, mag mit dem Umstand zu tun haben, dass es 79 n. Chr. noch renoviert wurde.

Auch das Amphitheater und die zugehörige große Palaestra, die Porticus post scaenam des Theaters und die Thermenanlagen wurden in Pompeji nicht als Orte für die Aufstellung von Ehrenstatuen genutzt. Im Amphitheater beschränkt sich die Statueninszenierung auf den Gang, der zur Spielfläche hinabführt (Abb. 209). In der großen Palaestra zeugt allein im Eingangsraum, der sich exedraartig auf den Hof öffnet, eine große Basis von einer monumentalen Statue oder Statuengruppe – für eine Ehren- oder Kultstatue. Dadurch unterschied sich Pompeji von anderen hellenistischen und kaiserzeitlichen Städten wie etwa dem benachbarten Herculaneum, wo man die Palaestra in großem Umfang für die Aufstellung von Statuen nutzte[113]. Dies mag sich kontextuell erklären – handelt es sich in Pompeji doch um ein schlichtes Areal am Stadtrand, mit dem sich wohl kein gehobener sozialer Anspruch, wohl aber eine hohe Erlebnisqualität verband.

109 Neapel, NM 5584 (nach Bonifacio 1997, 40); Neapel, NM 19; s. Döhl – Zanker 1984, 192; Bonifacio 1997, 40 f.; Lahusen – Formigli 2001, 103 f. Nr. 51.

110 Zu den Funden aus Theater und Theatrum tectum, s. Fuchs 1987, 44–47. 162.

111 Zu den ganz unterschiedlichen statuarischen Typen, mit denen man prinzipiell im Theater rechnen kann, s. Fuchs 1987, 166–179 (ohne systematische, auf den Statuentyp bezogene Auswertung).

112 Tempio Dorico: CIL X 832; s. Barnabei 2007, 25; Pesando 2011, 29 f.; Opdenhoff 2021, 113; Venus-Heiligtum: Neapel, NM 6317 (Marcellus-Identifizierung umstritten); gefunden in einer Füllschicht unterhalb der Terrasse; s. De Franciscis 1951, 41 f. Abb. 30–33; Bonifacio 1997, Kat. 6; Barnabei 2007, 49 f. mit Abb. 20.

113 Ausführlich Henzel – Trümper 2018, 122–131.

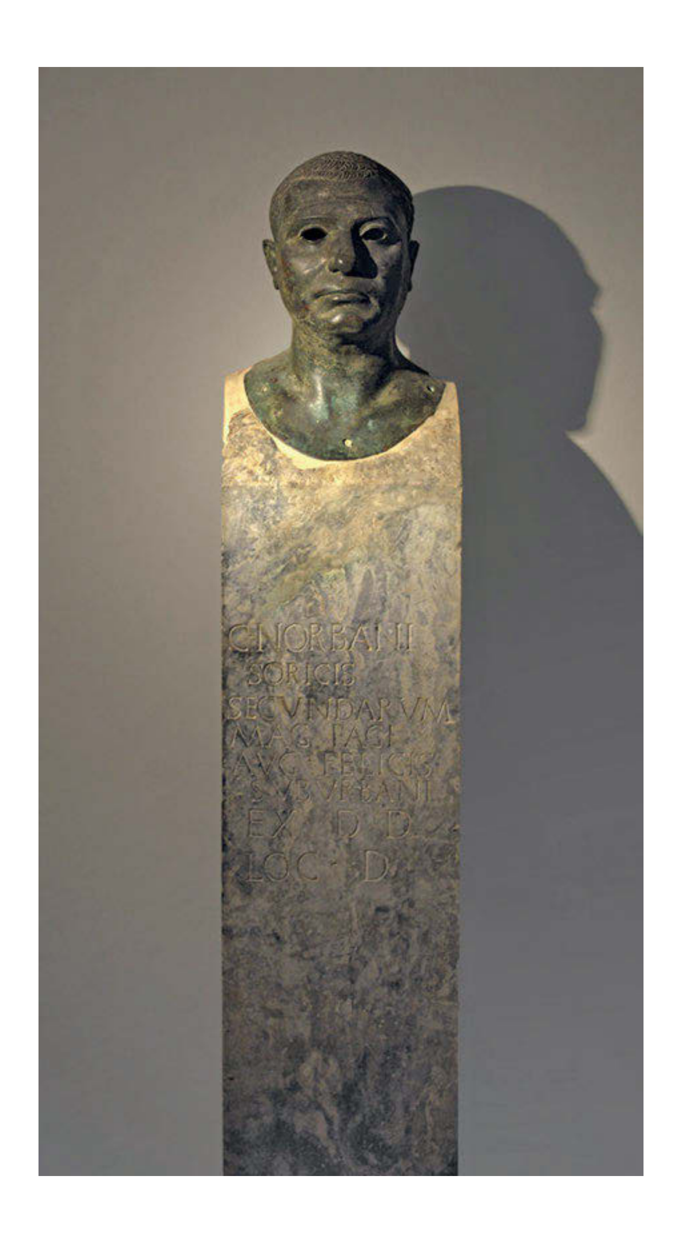


Abb. 351: Norbanus Sorex, Herme mit bronzenem Einsatzkopf (Neapel, NM 4991)

Betrachten wir abschließend noch einmal die Bildchiffren im Vergleich, die für die Ehrenstatuen gewählt wurden. Auf dem Forumsplatz selbst wurden wohl ausschließlich Männer geehrt, nach Auskunft der Basenformen waren es eine Quadriga sowie Reiterstatuen. Eng an die Säulen der Westseite herangerückt, in der zweiten Reihe hinter den Reitern, waren zudem Basen für Fußstatuen platziert, darunter wenigstens eine Panzerstatue. Mit dem Togatus im Apollo-Heiligtum, der Hüftmantelstatue im Sacellum (g) des Macellums, den Hermen im Gebäude der Eumachia und den Einsatzköpfen in der Basilica kamen in den angrenzenden Forumsgebäuden weitere Bildformeln hinzu. Vor allem aber fanden hier, anders als auf dem Platz, auch Statuenehrungen für weibliche Mitglieder der städtischen Elite Aufstellung[114]. Dabei verdankten die Frauen ihre öffentliche Bedeutung ihrer Rolle als Priesterin – und tatsächlich waren es die Priesterinnen Eumachia und Mamia, die nach dem Vorbild der Kaiserin Livia umfassende Baumaßnahmen am Forum selbst in die Hand nahmen. Wie die Kaiserin wählten auch die geehrten Pompejanerinnen eine Pietas-Formel, um im Bild auf ihre öffentliche Rolle zu verweisen[115]. Durch die besonders hohe Dichte an

114 Murer 2017, 33 f.
115 Zum Bild der Livia, s. jüngst Valeri 2022.

Ehrenstatuen im Forumsbereich dürfte sich ein Gefühl von Urbanität eingestellt haben: Die Elite der Stadt war am Forum und seinen angrenzenden Gebäuden präsent[116].

3.4 Die ‚Präsentation' der eigenen Welt: Arbeit, Spiele, Kneipenleben, Sex

Nicht nur Ehrenstatuen rekurrieren auf die soziale Welt der Polis, sondern auch einige Wandbilder. Gemeint sind Darstellungen von Arbeit, Gladiatorenkämpfen, dem Kneipenleben und Sexszenen. Mitunter sind solche generischen Bilder durch Namensbeischriften konkretisiert worden – sie sind offensichtlich auch von den antiken Rezipienten mitunter auf konkrete Individuen bezogen worden.

Berufsszenen treten an Fassaden und in Geschäften bzw. Werkstätten auf. Erinnert sei an die Fassade des Tuchhändlers Verecundus (IX 7,7), wo sich die Darstellungen von Produktion und Verkauf mit der Präsentation von Mercur und Venus Pompeiana verbinden (Abb. 43). Handwerkerstolz und Selbstdarstellung, der Anspruch und die Bitte um göttlichen Schutz sowie die Werbung für das Produkt sind auf diese Weise enggeführt[117]. Im Prunkkontext des Macellums ist das Sujet erkennbar transformiert: Anstelle menschlicher Akteure leisten im Eingangsbereich verspielte Eroten die Arbeit (Abb. 91b–c). Die Aussageintention hat sich verschoben und mit ihr die atmosphärische Qualität. Die Schwere der Arbeit ist in ein heiteres Treiben überführt. Das Zuschauen bei der Arbeit wird zum (distanzierten) Vergnügen[118].

Die Darstellung von Gladiatoren hat ihren genuinen Ort im Amphitheater. Doch nur ein einziges Bildfeld der Spielfeldbegrenzung nimmt konkret auf das Kampfgeschehen Bezug, indem es den Auftakt der Spiele zeigt (Abb. 210). Besonders großen Raum nehmen Tierhatzen vor einem Paradeisos-Hintergrund ein, zu denen Hermen und Victorien hinzutreten. Die Bilder leisten eine atmosphärische Erweiterung des auf der Bühne selbst Erlebbaren. Das Gegenteil gilt für die Gladiatorenszenen, die an Fassaden oder im Inneren von Bars und Gaststätten zu sehen sind. Hier wird in großen Detailreichtum der Gladiatorenkampf selbst gezeigt. Üblicherweise stehen sich dabei (ungleiche) Kampfpaare gegenüber, der Kampf ist oft bereits entschieden. An der Fassade von Bar VII 5,14 ist im Bildvordergrund der Verlierer zu Boden gegangen und wird von seinem Gegner mit einem Schwert bedroht, im Hintergrund bereiten sich zwei Mirmillones auf den Kampf vor. An der Fassade von Laden IX 12,7 (Abb. 37) gesellt sich zu den rituellen Bildern, die einen Altar umgeben, auch ein kleines quadratisches Bildfeld mit der Darstellung eines Gladiatorenkampfes. Die Kampfpartner stehen sich, beide noch aufrecht, mit gezückter Waffe gegenüber. Auch im Inneren der Bars waren Kampfszenen beliebt: in Bar I 4,27 (unbestimmter Ort)[119], über dem Tresen von Gaststätte IX 9,8–9 und in dem neu ausgegrabenen Komplex V 8[120]. Im Fall von Gaststätte IX 9,8–9 macht die dem siegreichen Gladiator[121] zugefügte Beischrift *]aedim(us?) Sull(anus?) XIIX / V*[122] den Sieg sogar quantifizierbar. Einmal mehr haben wir es mit dem Phänomen zu tun, dass sich Straßen und Geschäfte durch eine besonders unmittelbare, wörtliche Bezugnahme auf die Lebenswelt auszeichnen, während für das Amphitheater eine sublimierende Visualisierung gewählt wird.

Explizite Sexszenen schließlich haben das Potential, den Betrachter zu erregen. Ihren prototypischen Ort haben sie im Bordell, wo im Entrée ein regelrechtes Panorama an sexueller Aktivität visuell vor Augen gestellt wird (Abb. 336–337). Ähnliches gilt für das Apodyterium der suburbanen Thermen, wo die Darstellungen zwar graduell anders ausfallen, d. h. ungewöhnliche Sexprakti-

---

116 Welch 2007a, 551.
117 Haug – Kobusch 2022.
118 de Angelis 2011.
119 Sogliano 1879, 138 Nr. 667; Jacobelli 2003, 73; s. Appendix 1.
120 Für Verweise, s. Appendix 1.
121 Man hat diese Bar aufgrund ihrer Nähe zum (möglichen) Ludus V 5,3 als Bar, die von Gladiatoren frequentiert wurde, gedeutet (etwa Jacobelli 2003, 83). Hier bleibt die allgemeine Beliebtheit des Themas jedoch unberücksichtigt.
122 CIL IV 3789; Sogliano 1889, 126; zum Kontext allgemein Jacobelli 2003, 83.

ken zur Schau stellen (Abb. 263–264). Doch auch hier lassen die Bilder nichts an Eindeutigkeit vermissen. Schließlich wählen auch einige Besitzer von Bars und Gaststätten Sexszenen für die Ausstattung ihrer Aufenthaltsräume – so Triclinium (4) der Bar des L. Numisius (VII 7,18) und Gastraum (b) der Bar an der Via di Mercurio (VI 10,1.19; Abb. 293). All dies sind Orte, in denen erotisch-sexuelle Interaktionen vorgesehen oder doch zumindest denkbar waren, sodass die Bilder zur atmosphärischen Stimulierung der Anwesenden beitrugen. In den mythologischen Liebespaaren, die an ganz unterschiedlichen öffentlichen Orten erscheinen können, mag man eine sublimierte Form der Liebesthematik erkennen.

Die lebensweltlichen Szenen, die Arbeit, Gladiatorenkämpfe und Sex vor Augen stellen, entführen gerade nicht in eine ‚Gegenwelt‘, sondern beziehen sich auf konkrete Alltagserfahrungen. Dadurch verstärken sie die Atmosphäre des Erlebniskontextes – im Bordell, in den Bars, Gaststätten und Werkstätten der Stadt. Es sind Kontexte, die wohl vornehmlich von den unteren Gesellschaftsschichten frequentiert wurden. Bemerkenswerterweise schließen sich die Szenen, die sich konkret auf den Lebensvollzug beziehen, auch stilistisch zusammen, sind sie doch durch einen präsentativen Stil gekennzeichnet[123], der sie schnell lesbar macht und ihnen eine präsentische Qualität verleiht. Dies bedeutet nicht, dass sich diese Bilder ausschließlich an die einfachen Leute richten: Auch in anspruchsvollen Häusern mochten solche Szenen auftreten[124]. Mit Blick auf den öffentlichen Raum fällt aber auf, dass in den öffentlichen Funktionsbauten – im Amphitheater und Macellum – eine stärker sublimierende und generalisierende Rhetorik bevorzugt wurde. Hier ging es nicht um spezifische, identifizierbare Akteure, sondern um die ästhetische Transformation des Geschehens.

3.5 Zusammenfassung: Bilder und ihre räumlichen Kontexte

Der antike Stadtraum gewann durch die Bilder seine spezifische ästhetische und semantische Textur. Dies gilt zunächst für den Umstand, dass die Stadt durch bilderreiche und bilderarme Bereiche geprägt war. Ein besonders dichtes Bilderlebnis ermöglichten die Heiligtümer mit ihren Kultbildern, Giebelskulpturen, Votivstatuen und aufwendig ausgemalten Portiken. Auch die Thermen boten ihren Besuchern ein reiches Spektrum an unterschiedlichen Bildkonzepten, das hier allerdings vornehmlich an der Decke und erst nachgeordnet an den Wänden entfaltet wurde. Im Theater fungierte die Scaenae frons als Architekturraum, der Schauspieler und Ehrenstatuen zueinander in Beziehung setzte. In den Straßen unterschieden sich die Hauptstraßen mit relativ hoher Bilderdichte von den bilderarmen Nebenstraßen. In Läden, Bars und Gaststätten gab es unterschiedlich dichte Bildangebote – in manchen Etablissements fehlten Bilder ganz oder weitgehend, während man andernorts auf eine reiche Bildausstattung setzte. Das Amphitheater und die große Palaestra verzichteten indes fast vollständig auf die Inszenierung von Bildern – hier lag der Fokus auf dem Geschehen selbst. Doch Bilder verleihen dem Stadtraum nicht nur durch ihre schiere Präsenz oder Absenz eine Struktur, sondern wirken durch ihren Stil und ihren Inhalt.

Ehrenstatuen sind am unmittelbarsten auf die soziale Qualität eines Ortes bezogen. Am Forum etwa ist die Südseite des Platzes der *celeberrimus locus*. An der Inanspruchnahme von Orten für die Aufstellung von Ehrenstatuen lässt sich somit auch ihre soziale Wertigkeit ablesen. In herausgehobener Weise gilt dies für den Forumsplatz und die beiden großen Straßenkreuzungen, für die Forumsgebäude, das Theater und einzelne Heiligtümer. Wenig Prestige scheint indes das Areal im Osten der Stadt besessen zu haben. Gänzlich frei von Ehrenstatuen sind der Straßenraum und seine angrenzenden Werkstätten und Geschäfte.

123 Siehe o. S. 59 mit Anm. 224.
124 Ritter 2017.

Götter sind in dieser Hinsicht weniger wählerisch – sie sind in allen städtischen Kontexten zugegen. Allerdings unterscheidet sich ihre mediale Gestalt und damit auch ihre atmosphärische Valenz je nach Kontext erheblich. In den großen Heiligtümern erscheinen sie als beeindruckende Kult- oder Votivstatuen, in großem Format. In den Larenheiligtümern entlang der Straßen, in den Lararien von Bars und Gaststätten (wie auch in Häusern) sind sie indes in doppelter Gestalt zugegen: als kleinformatige, ‚handhabbare' Statuetten und als auf Fernsicht angelegtes Wandbild, das die Kultempfänger selbst als Akteure vorstellt. Darüber hinaus werden Götter entlang der Straßen ebenso wie in den Bars und Gaststätten in großer Gestalt ohne Verbindung zu Ritualinstallationen vorgestellt. Sie werden zu einem Decorum des Straßenraums, besitzen aber zugleich die Potenz, den umgebenden Raum mit einer sakralen Atmosphäre aufzuladen. Betrat man einen der prunkvoll verstuckten Thermenräume, so entfaltete sich ein Kosmos schwebender Götterfiguren und göttlicher Trabanten über den Köpfen. An die Stelle kultischer Ernsthaftigkeit tritt Heiterkeit und Lebensgenuss – die olympischen Götter wurden dafür nicht in Anspruch genommen. Als Protagonisten von Mythenbildern vermögen Götter dazu beizutragen, Diskurse zu stimulieren. Mars und Venus etwa verhandeln die Relevanz von Liebe und Krieg, von Otium und Negotium, von weiblichen und männlichen Qualitäten. Götter erweisen sich als besonders ‚anpassungsfähig' und gerade darin dürfte die große Beliebtheit dieses Bildthemas im öffentlichen Raum gelegen haben.

Mit Blick auf die anderen Bildmedien und -inhalte ergibt sich zwar keine scharfe, aber doch eine erkennbare kontextuelle Differenzierung. Die Portiken öffentlicher Gebäudekomplexe wählen mehr oder minder komplexe Wandbilder, die mit Präsenz und Absenz spielen. Durch die Entscheidung für Mythenbilder, Landschaftsbilder oder Stillleben werden jeweils unterschiedliche thematische, aber auch atmosphärische Akzente gesetzt. Wenn vergleichbare Bilder in den Gasträumen von Bars und Gaststätten erscheinen, so sind sie doch gänzlich anders kontextualisiert – bieten sie sich hier doch für ein längeres und intensiveres Betrachten an.

Bilder, welche Arbeit, Spiele und Sex in Szene setzen, finden sich vorzugsweise an Orten des alltäglichen Lebensvollzugs: Handwerker- und Gladiatorenszenen an Fassaden und Geschäften, Sexszenen im Bordell, in Thermen und in Bars und Gaststätten (sowie Häusern). Durch ihre präsentische Qualität verdichten sie die konkreten Alltagserfahrungen. In öffentlichen Komplexen (Amphitheater, Macellum) wird für solche Themen eine stärker sublimierende, distanzierende und ästhetisierende Darstellungsweise gewählt.

In dieser räumlichen ‚Ordnung' vermochten die Bilder Orientierung zu stiften. An ihnen wurde ablesbar und erfahrbar, wo im Stadtraum man sich befand. Dies gilt in einem allgemeinen, aber auch in einem ganz konkreten Sinn. Markante Bildelemente mochten als Erinnerungsanker für bestimmte Handlungen fungieren. So hielt eine Kultstatue die Erinnerung an die göttliche Gegenwart auch unabhängig von rituellen Handlungen präsent, Larendarstellungen machten das Ritual selbst gegenwärtig, während markante Bilder, die sich am Eingang von Häusern oder Geschäften befanden, den Eingang wiederauffindbar machten. Bilder vermochten somit im Stadtraum als Mnemotope zu fungieren[125].

125 Zum Begriff ‚lieux de mémoire'/Erinnerungsorte: Nora 1998; s. Horn et al. 2020, 2; zur Erinnerung stiftenden Funktion von Bildern im Haus: Bergmann 1994.

Teil IV: Atmosphären als Kategorie der Deutung

Die Zuschreibung von ‚Empfindungen' an bestimmte stadträumliche Ausprägungen stellt eine Deutungsoperation dar. Wesentliche Grundlage für solche Deutungen sind bereits vorhandene Erfahrungen mit demselben oder auch einem anderen Stadtraum, in derselben oder einer anderen Zeit, über die das jeweils vor Augen und Ohren stehende vergleichend eingeordnet werden kann. Die Deutung des Stadtraums kann sich auf spezifische Kategorien beziehen, die im Folgenden über die Oppositionen von alt und neu, fremd und eigen, prunkvoll und schlicht erschlossen werden (Kap. IV 1), sie kann sich aber auch auf die urbane Textur als Ganzes beziehen (Kap. IV 2).

1. Die Semantisierung städtischer Atmosphären

Stadtbewohner und Stadtbesucher, Flaneure und jene, die einer Beschäftigung nachgehen, belegen den gestalteten Stadtraum mit Bedeutungen – intuitiv, aber auch intentional[1]. Diese Semantisierungen speisen sich aus individuellen und kollektiven Erfahrungen, die ein Akteur mitbringt, und damit aus seinem kulturellen ‚Wissen'. Mit jedem Besuch eines Stadtbereichs oder Gebäudes aktualisiert sich die Kenntnis desselben. Selbstredend sind nicht alle Konnotationen zu erschließen, die sich auf diese Weise in der Antike mit einem Stadtraum und seinen Gebäuden verbanden. Im Folgenden sollen für Pompeji drei Aspekte nachvollzogen werden, die sich aus einer Kontrasterfahrung ergaben und daher plausibilisieren lassen: alt und neu, fremd und eigen, prunkvoll und schlicht.

1.1 Alt und neu

Städte besitzen eine Biographie[2]: Die Handlungen der städtischen Akteure, ihre sich ändernden Präferenzen und Bedürfnisse tragen sich in den materiellen Stadtraum ein[3]. Der stetige städtische Wandel wird kenntlich an den Materialien und Stilen der Gebäude, vor allem aber machen bauliche Eingriffe – Neubauten, Umbauten und Restaurierungen – Historizität erfahrbar. Inschriften und Bilder, die sich mit Gebäuden oder Monumenten verbinden, konkretisieren historische ‚Informationen'[4]. Als externalisierte Erinnerungsspeicher vermögen sie gestaltete Räume in regelrechte Erinnerungsorte zu verwandeln[5]. Das Wissen um die Stadt speist sich folglich aus der erzählten und lebendig gehaltenen Erinnerung, die sich an bestimmte Orte knüpft. Mit dem Bewusstsein historischer Tiefe können sich weiterführende Semantisierungen verbinden – etwa die Erinnerung an ein goldenes Zeitalter.

Im Folgenden soll der Fokus auf einer basalen, häufig unbewussten Wahrnehmungsoperation liegen, die – zunächst einmal in relationaler Weise – Altes und Neues trennt. In welcher Differenziertheit

---

1 Zum modernen Konzept des großstädtischen Flaneurs als eines zwar ziellosen, jedoch bewusst wahrnehmenden, interessierten Beobachters des Urbanen: Apollinaire [1918] 2011; Benjamin [1929] 1991, 194–199; Hessel [1929] 1984; Neumeyer 1999, 14–24 zu Benjamin. 67–143 zu Baudelaire; Careri 2007.

2 Zu urbanen Biographien als Gegenstand einer gezielten Stadtentwicklung, s. Ira 2021.

3 Etwa Assmann 2015, 16: „‚Orte' sind […] dadurch bestimmt, dass an ihnen bereits gehandelt bzw. etwas erlebt und erlitten wurde. Hier hat Geschichte immer schon stattgefunden und ihre Zeichen in Form von Spuren, Relikten, Resten, Kerben, Narben, Wunden zurückgelassen. Orte haben Namen und Geschichte bzw. Geschichten, sie bergen Vergangenheit."

4 Einige Aspekte diskutiert bei Böhme 2006, 134.

5 Pierre Nora befasste sich ausführlich mit solchen ‚lieux de mémoire', s. Nora 1998.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-004

ein Individuum die historischen ‚Informationen' verarbeitet hat, lässt sich nicht nachvollziehen. Es sollen daher einige Informationsangebote, die der Stadtraum bereithält, näher betrachtet werden: das individuell und kollektiv verfügbare Wissen um städtische Geschichte, sodann die tatsächliche Bauaktivität im Spannungsfeld zwischen Neubauaktivitäten, Restaurierung und Verfall, weiterhin Gebrauchsspuren und schließlich Materialien und Baustile als Ausdruck von Historizität. Diese Aspekte sollen für den letzten historischen Horizont der Stadt, unmittelbar vor der Zerstörung 79 n. Chr., analysiert werden.

Individuelle und kollektive Erinnerung

In Bezug auf die Erinnerungskultur einer Gesellschaft unterschied Jan Assmann ein individuelles Gedächtnis, das den eigenen Lebenshorizont umfasst, ein kommunikatives Gedächtnis, das auf mündliche Überlieferung gründet und bis zu drei Generationen zurückreicht, und ein kollektives Gedächtnis, das in medialisierter Form über Generationen hinweg verfügbar ist[6]. Alle drei Dimensionen sind auch für die Erfahrung von Historizität im Stadtraum relevant.

Einem Individuum unmittelbar zugänglich sind die von ihm erlebten Bauaktivitäten im Stadtraum. Insbesondere bei den prominenten öffentlichen Baumaßnahmen der eigenen Zeit verfolgt man den Bauprozess und kennt die Diskussionen, die sich mit einem Gebäude verbinden. Die eigene Zeitgenossenschaft macht es möglich, die jüngsten Baumaßnahmen historisch präzise einzuordnen. Im Pompeji des Jahres 79 n. Chr. reichte dieser persönliche Erinnerungshorizont je nach Lebensalter bis in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zurück oder erstreckte sich – bei Kindern – nur auf wenige Jahre vor der Zerstörung. Assmanns Modell erlaubt uns aber auch zu erschließen, dass das Wissen um Bauaktivitäten durch mündliche Überlieferung und Erzählung bis zu drei Generationen zurückreicht, mithin bis ungefähr an den Beginn der augusteischen Herrschaft.

Diese aktive Erinnerung wird komplementiert durch medialisierte Erinnerungsträger. Im antiken Pompeji dürfte Inschriften, die sich mit Gebäuden verbanden, eine besondere Rolle zugekommen sein. Der Bauboom augusteischer Zeit, der das Forum mit seinen angrenzenden Gebäuden, das Theater und auch die Tempel für Venus und Fortuna betraf, wird in Inschriften konkret greifbar. Einmal auf die augusteische Zeit bezogen fügten sich diese Gebäude in einen einheitlichen Horizont. Auch ältere, republikanische Bauaktivitäten wurden in Inschriften kommuniziert – wobei offenbleiben muss, inwiefern die inschriftlich genannten Akteure im Einzelfall präzise historisch eingeordnet werden konnten. Im Fall der besonders alten, oskischen Inschriften zeugte auch die Sprache bzw. die Schriftform von einem hohen Alter.

Darüber hinaus inkorporieren wiederkehrende, ritualisierte Handlungen, die sich mit Gebäudekomplexen verbinden, historisches Wissen. In Pompeji wird man um das hohe Alter einzelner Kulte, insbesondere des Apollo-Kults und des Minerva-Hercules-Kults, gewusst haben – es war im Ritual erfahrbar. Die Heiligtümer auf der Ostseite des Forums bezogen sich in verschiedenster Form auf das Kaiserhaus und waren mit der jüngeren Geschichte verbunden. Bei allen Heiligtümern trug die Kultgeschichte folglich als ‚inkorporiertes' Wissen zur Aura eines Heiligtums bei.

Nicht zuletzt sind es kulturelle Erwartungshaltungen, die zu einer Suggestion von Alter beitragen können. So war für einen römischen Bürger ein römisches Straßenraster Ausdruck von übergeordneter Planung und Urbanität schlechthin[7]. Vor diesem Hintergrund mögen die unregelmäßigen Straßen der sog. Altstadt mit einem organischen Stadtwachstum und einem höheren Alter assoziiert worden sein.

---

6 Assmann 1997.
7 Siehe o. S. 20 f. mit Anm. 44.

Ein pompejanischer Bürger des Jahres 79 n. Chr. besaß offensichtlich verschiedene Anknüpfungspunkte, um den Stadtraum als einen historisch differenzierten Raum wahrzunehmen[8]. In seiner Zeit hatte sich das Gesicht der Stadt durch zahlreiche Neubau- und Umbaumaßnahmen gravierend verändert. Wie differenziert das Bewusstsein für die älteren Gebäude der Stadt ausfiel – oder ob sie schlicht als ‚besonders alt' wahrgenommen wurden oder sich an die Gebäude eine konkretere historische Erinnerung knüpfte –, muss an dieser Stelle zunächst offenbleiben.

Neubauaktivitäten, Restaurierung und Verfall

Während die individuelle und kollektive Erinnerung die Wahrnehmung des Alters von Gebäuden rahmt, liefern die Gebäude selbst einen visuellen Anhaltspunkt für ihre Altersbestimmung: Ihr baulicher Zustand dürfte damals wie heute in vielen Fällen das Alter ablesbar gemacht haben.

Öffentliche Neubaumaßnahmen sind in den Jahren nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. auf die monumentalen Zentralthermen beschränkt geblieben. Hier greifen wir eine Prioritätensetzung im Bereich der Thermenkultur – verfügte die Stadt doch bereits über einige öffentliche und auch private Bäder, sodass eine weitere, neue Thermenanlage nicht zwingend vonnöten gewesen wäre[9]. Daneben sind nach dem Erdbeben bzw. infolge weiterer Beben, die Kampanien in den Folgejahren erschütterten, viele öffentliche Gebäude so umfassend restauriert worden, dass sie dem Betrachter geradezu als Neubauten erschienen sein mussten. Die Bauinschrift des runderneuerten Isis-Tempels macht dies explizit. Sie lässt den Leser wissen, der Tempel sei *a fundamento* wiederhergestellt worden[10]. Besonders deutlich muss das Nebeneinander von Alt und Neu am Forum erfahrbar geworden sein, wo in der Basilica die ursprüngliche Innenausstattung eines altehrwürdigen Baus erhalten wurde. Des Weiteren erinnerten Kapitol und Apollo-Tempel in ihrer Wandgestaltung an die alte Zeit, auch wenn diese Bauten umfassend renoviert worden waren. Alle anderen Gebäude am Forum wurden mehr oder minder weitreichenden Restaurierungen unterzogen (Macellum; sog. Laren-Heiligtum; sog. Heiligtum für den Genius Augusti; Eumachia-Gebäude; Verwaltungsgebäude).

Auch abseits des Forums müssen die Bauaktivitäten, die sich mit den Gebäuden verbanden, Einfluss auf die Wahrnehmung ihrer Modernität bzw. Anciennität gehabt haben. Am Venus-Tempel sind nach dem Erdbeben 62 n. Chr. umfängliche Umgestaltungen der umgebenden Porticus fassbar, während der Tempel selbst im Moment der Zerstörung 79 n. Chr. wohl noch nicht wiederhergestellt war; für den Kult stand eine hölzerne ‚Notcella' zur Verfügung[11]. Gerade solche langjährigen Großbaustellen, die sich durch die Folgebeben in die Länge gezogen haben mögen, dürften sich besonders eindrücklich in das kommunikative Gedächtnis einer Stadt eingeschrieben haben. Im Fortuna-Tempel war das Erdbeben vielleicht der Anlass für einen kleineren Eingriff – nämlich das Kultbild nunmehr in einer Aedicula zu präsentieren. Eine gänzlich andere Situation ist am Foro Triangolare zu greifen, wo einer der ältesten Kulte der Stadt gepflegt wurde. Der schon zuvor ruinöse Tempel wurde nach 62 n. Chr. umfänglich spoliiert, doch bedeutete dies nicht, dass das Areal verwahrlost wäre, im Gegenteil: Die Ruine wurde sakralidyllisch inszeniert, indem das Areal eine neue, wohl aus Spolien errichtete, einfassende Porticus erhielt. Das hohe Alter ging in diesem Fall mit einem ruinenhaften Zustand zusammen.

Auch in den anderen öffentlichen Anlagen sind Restaurierungen in mehr oder minder großem Umfang zu greifen. Besonders groß waren die Eingriffe in den Thermenanlagen, die allesamt neu

8 Einem Fremden dürften sich die genannten Parameter weniger gut erschlossen haben – er dürfte eine Kontextualisierung über das ihm aus seiner Stadt Vertraute vorgenommen haben. Diesen Hinweis verdanke ich Christian Beck.
9 Zanker 1995, 138 f.
10 CIL X 846; De Caro 1992a, 7 f.
11 Wolf 2009, 266 f. 271 f.; zur Notcella, s. auch Sogliano 1899, 18–20 Abb. 2; Mau 1900, 278 f. Taf. 7, 1; 1908, 122; jüngst Battiloro – Mogetta 2021, 37.

ausgestattet wurden, mitunter auch neue Räume bzw. Raumsequenzen erhielten. Der moderne Wandstuck dürfe geradezu spektakulär gewirkt haben, wenn man sich etwa das Peristyl der Stabianer Thermen vor Augen hält (Abb. 340). Etwas anders sieht es bei den Spielstätten aus: Theater und Amphitheater waren wohl weitgehend intakt, sodass es nur zu kleineren Eingriffen kam. Im Amphitheater wurde etwa die Balustrade zwischen Spielfläche und Rängen neu bemalt (Abb. 210). Die große Palaestra ist nach dem Erdbeben in größerem Stil wiederhergestellt worden – im Moment der Zerstörung fehlte noch die Stuckierung.

Die Renovierungsarbeiten, von denen fast alle Gebäude betroffen waren, hatten zur Folge, dass die Stadt nach 62 n. Chr. ein neues ‚Gesicht' bekam. Dies galt nicht nur für die öffentlichen Gebäude, sondern auch für die fast überall erneuerten Straßenfassaden und die Verkaufsräume von Geschäften. Noch im Moment des Vulkanausbruchs dürfte der Stadtraum von Baustellen geprägt gewesen sein und die ‚Erneuerungsarbeit' multisensorisch erfahrbar gemacht haben. Die Gebäude, die nicht Gegenstand massiver Interventionen waren, wird man – anders als von Zanker vorgeschlagen – nicht pauschal als kulturell minderwertig bezeichnen[12]. Am ruinenhaften Tempio Dorico, der durch eine neue Porticus ästhetisch inszeniert wurde[13], wurde Alter zu einem Stimmungswert[14]. Ganz anders sind demgegenüber die sparsamen Renovierungen am Kapitol und an der Basilica einzuordnen. Beide Gebäude, die für die Identität der Städter zentral waren, wurden in ihrem ‚ursprünglichen' Zustand belassen bzw. aktiv erhalten. Hier dürften das Wissen um die Gebäude, der Umgang mit ihnen nach dem Erdbeben und ihre visuelle Gestalt zur Wahrnehmung als altertümliche ‚Ikonen' beigetragen haben.

Gebrauchsspuren an der Oberfläche

Für die große Mehrzahl der öffentlichen Gebäude darf man vermuten, dass sie nach 62 n. Chr. ganz oder weitgehend wiederhergestellt worden waren, bevor die Vorboten des Vulkanausbruchs neue Zerstörungen verursachten. Inwiefern die Straßenfassaden hier und dort beschädigt waren – etwa, weil weitere Erdbeben Risse hinterlassen haben – ist kaum einmal greifbar. Dass die Oberflächen aber wiederum nur in den wenigsten Fällen ‚jungfräulich' waren, belegt an den Straßenfassaden die große Zahl an Dipinti und Graffiti. Ihre Häufigkeit zeugt weniger von dem Alter einer Oberfläche denn von einer besonders attraktiven Lage.

Tatsächlich gehört die Mehrzahl der Dipinti in die letzten beiden Jahrzehnte der Stadt[15]. Vereinzelt öffnen allerdings ältere Programmata ein Fenster in die frühere politische Geschichte Pompejis, während Spieleankündigungen an die Munifizenz einzelner Personen erinnern[16]. Hier ist es der Inhalt, über den sich das Alter einer Gebäudeoberfläche erschließen mochte.

---

12 Vgl. Zanker 1988, 41; 1995, 135.

13 Dies bestätigt sich mit Blick auf das – allerdings deutlich spätere – Werk des Periegeten Pausanias: Je nach Kontext konnten Ruinen im Stadtraum mit positiv-romantischen wie negativen Bewertungen belegt werden, s. Schreyer 2019, bes. 388–430.

14 Auf die Verwendung des Begriffs Nostalgie wird hier verzichtet, weil er begriffs- und kulturgeschichtlich ein neuzeitliches Phänomen ist. Erstmals wurde er 1688 von dem Arzt Johannes Hofer verwendet, um bei Schweizer Söldnern Heimweh zu diagnostizieren, s. Brunnert 1984. Erst im Verlauf des 19. Jhs. scheint es, zumindest partiell, zu einer Umdeutung des Begriffs gekommen zu sein, der nun (auch) Vergangenheitssehnsucht meinen konnte, s. Dodman 2018. Mit Blick auf den genannten Kontext lässt sich das Motiv der Sehnsucht nicht greifen.

15 Zu den Programmata etwa Franklin 1980; Mouritsen 1988.

16 Im Fall der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) gehören die Dipinti wohl in die Zeit nach 62 n. Chr. Hier sind gleich drei Edicta munerum (CIL IV 7991–7993) auf die Wand geschrieben worden, wobei der im Edictum CIL IV 7992 genannte D. Lucretius Valens von einem benachbarten Programma (CIL IV 7626) empfohlen wird. Durch das sukzessive Hinzufügen von Dipinti erweiterte sich der soziale Sinn, den die Fassade als Ganzes kommunizierte; s. im Detail Opdenhoff 2021, 167. 173–179. 259–261.

Ähnliches mag für die Graffiti gelten, auch wenn sich ihre Inhalte kaum einmal datieren lassen. Zu den prominenten Ausnahmen gehört der Graffito des C. Pumidius Diphilus, der sich unter Angabe des Konsulats von M. Lepidus und Q. Catulus (78 v. Chr.) an der Innenwand der Basilica verewigte[17]. Der Text wird zu einem indirekten Zeugnis für das Alter des Gebäudes.

Während die meisten Straßenfassaden nach 62 n. Chr. erneuert wurden, gilt dies für das Straßenpflaster weniger. In einigen Straßenzügen zeigen tiefe Rillen, die visuell wie haptisch erfahrbar wurden, eine intensive Benutzung an (Abb. 5). Zwar spiegelte sich in der Spurentiefe nicht das exakte Alter einer Straße, dennoch dürften tiefe Rillen als Indikator für eine lange Nutzung – und damit auch für das Alter einer Straße – aufgefasst worden sein. Umgekehrt dürfte das Ausbleiben solcher Gebrauchsspuren mit Neupflasterungen in Verbindung gebracht worden sein, an die man sich – da sie den Verkehr für einige Zeit gestört haben müssen – erinnert haben wird. Wer die vielen kleinteiligen Flickungen[18] erkennen wollte, musste indes genau hinsehen.

Materialien und ‚Stil' als Ausdruck von Historizität

Das Alter von Gebäuden ist immer auch an ihrer visuellen Form ablesbar: Architektur und Ausstattungsformen sind jeweils zeitgebunden und somit historisierbar. Von Vitruv wissen wir, dass ihm die historische Abfolge der Decor-Stile bekannt war[19]. Selbst wenn die pompejanischen Bürger weniger kunsthistorisches Vorwissen besaßen, dürften sich die zuvor herausgearbeiteten Informationsstränge zu einem Gefühl für das relative Alter der Wandstile verdichtet haben.

Die Basilica mit ihrer Ausstattung im ersten Stil wird daher als besonders traditionelles Gebäude erfahren worden sein, und auch der Gaststätte, die in der Casa di Sallustio (VI 2,4) eingerichtet wurde, wird man ihr Alter angesehen haben (Abb. 306)[20]. Dass der erste Stil mit Altertümlichkeit konnotiert war, kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass man ihn am Apollo-Tempel und am Außenbau der Kapitols-Cella sorgsam wiederherstellte (Abb. 130a–b. 176). Am völlig erneuerten Isis-Tempel wurde er imitiert – allerdings unter Auslassung von Orthostaten und Schmuckfriesen (Abb. 177). Durch die Reduktion auf ein in Stuck imitiertes Quadermauerwerk dürfte die historische Referenz, die Erinnerung an den ersten Stil, aber wohl nur noch schwach ausgefallen sein. Der zweite Stil war im öffentlichen Raum kaum präsent. Nur im Ausnahmefall ist er in einem Laden erhalten worden (Abb. 284). Das prominenteste Vorkommen stellt die Wandgestaltung der Kapitolscella dar, die formal stark dem ersten Stil ähnelte und daher auch von wenig Gebildeten intuitiv mit einem hohen Alter in Verbindung gebracht worden sein dürfte (Abb. 183).

Dritter und vierter Stil dürften indes als moderner und näher an der eigenen Gegenwart erlebt worden sein. Während der präsentative Stil, der für die Darstellungen an den Straßenfassaden und in Läden gewählt wurde, vielleicht schon in der Antike eine Datierung erschwert haben mag, darf man für die qualitätvolleren Wände, an denen stilistische Unterschiede klarer hervortreten, voraussetzen, dass ihr Alter in differenzierterer Weise wahrgenommen wurde. Da man eine gute Kenntnis des Ausstattungsgeschmacks der eigenen Zeit – des vierten Stils – voraussetzen darf, wird man die filigrane Ausmalung der großen Palaestra sowie der Porticus und Kryptoporticus des Eumachia-Gebäudes als ‚älter' (Abb. 116–117. 221), die großen Bilderzyklen des Apollo-Heiligtums (Abb. 132–136), des Isis-Heiligtums (Abb. 349), des Macellums (Abb. 93–95) und der Stabianer Thermen (Abb. 241) als ‚moderner' wahrgenommen haben.

---

17 CIL I 735.
18 Zu den Flickungen, s. Poehler et al. 2019.
19 Vitr. 7, 5, 1–4.
20 Zur Casa di Sallustio (VI 2,4), s. o. S. 311. 317 f. 353; zur Basilica S. 122–127.

Die verschiedenen Kapitelle, die in der Stadt Verwendung fanden (Kap. III 2.3), dürften nur in großen Linien mit einem bestimmten Alter assoziiert worden sein. Die immer neuen Stuckschichten, die im Laufe der Zeit aufeinanderfolgten, transformierten die Form. Doch selbst wenn der Stuck sich streng an der ursprünglichen Gestalt orientierte, verloren die Kapitellformen an historischer Tiefenschärfe. Manche Sonderform dürfte sich jedoch abgehoben haben. Dies gilt zunächst für die riesigen dorischen Kapitelle des Tempio Dorico mit ihrem ausladenden Echinus, die man – nicht zuletzt Ritual, Baugeschichte und Inszenierung in Rechnung stellend – als besonders altertümlich erfahren haben wird (Abb. 168). Eine zweite Gruppe stellen die hohen, altertümlichen Hauseingänge mit Pilasterrahmung dar. Schon das Setting verweist auf ein hohes Alter, nicht weniger galt dies wohl für die Kapitellformen: die Figuralkapitelle, die italo-korinthischen Pilasterkapitelle und Blockkapitelle (Abb. 342). Dass man diese Kapitelle nicht erneuerte – allenfalls die Blockkapitelle mitunter verstuckte – spricht dafür, dass es auch um die Zurschaustellung von Alter ging. Die modernen Stuckkapitelle mit Spiralvoluten und Palmetten, wie sie in den Portiken des Isis-Tempels und der Stabianer Thermen auftreten (Abb. 175. 341c), dürften indes von einem Betrachter mit den jüngsten Erneuerungen der Komplexe in Verbindung gebracht worden sein.

Neben der Gestaltungsform dürfte auch das Material als *vager* Anzeiger von Alter aufgefasst worden sein. An verschiedenen ‚alten' Gebäuden der Stadt, von der Stadtmauer angefangen über die großen alten Tempel bis hin zu den Fassaden prunkvoller Stadthäuser, fand sich das Material Tuff. Zwar verschwanden die Tuffblöcke im Laufe der Zeit häufig unter Stuckschichten. Wo sie aber sichtbar blieben – dies könnte an der forumsseitigen Fassade der Basilica, bei den Stabianer Thermen und sicher auch beim einen oder anderen Haus der Fall gewesen sein –, mögen sie ein hohes Alter konnotiert haben.

Marmor hingegen war in größerem Umfang erst ab augusteischer Zeit für öffentliche Baumaßnahmen verwendet worden. Es waren zunächst die augusteischen Heiligtümer (Venus-Heiligtum; Fortuna-Tempel; sog. Heiligtum des Genius Augusti), der sakral aufgeladene Eumachia-Komplex sowie das in augusteischer Zeit runderneuerte Theater, bei denen dieses Material Verwendung fand. Im privaten Raum beschränkte sich der Marmorgebrauch zunächst auf einzelne prägnante Zonen des Übergangs – auf die Einfassung des Impluviums und auf Schwellen. Einem Bewohner Pompejis dürfte im Jahr 79 n. Chr. durch diese unterschiedlichen Kontexte, die sich mit mündlicher und inschriftlicher Überlieferung verbanden, bewusst gewesen sein, dass sich das Auftreten von Marmor mit dem Anbruch des neuen, augusteischen Zeitalters verband[21].

Neben den Steinmaterialien waren wohl auch Ziegel mit einem gefühlten zeitlichen Index versehen. Zwar handelte es sich um ein Material, das schon im 1. Jh. v. Chr. an der Basilica Verwendung fand, in großem Stil – und damit für die Bevölkerung greifbar – kam es jedoch nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. und insbesondere nach dem Erdbeben zum Einsatz. Die Wertschätzung der Ziegel als Baumaterial und ihre ‚moderne' Ästhetik mögen dazu beigetragen haben, sie bei einzelnen Bauten sichtbar zu lassen[22].

Zusammenfassung

Für einen pompejanischen Bürger erschloss sich die historische Tiefe des Stadtraums zuvorderst intuitiv – aus einem Zusammenspiel von Wissen, der Wahrnehmung baulicher Aktivität, der Einordnung decorativer und architektonischer Gestaltungsformen und der historischen Kontex-

21 Zur Beurteilung von Marmor und Buntmarmor als ‚neu' und zur römischen ‚Marmorphilie' seit dem 1. Jh. v. Chr., s. Barker 2022, 69 f.; Beck 2022, 95 f.; beide mit weiterer Literatur.

22 Zur Materialität von Ziegeln, s. Vitr. 2, 3; vgl. Coarelli 2000a, 87–95; Gerding 2006, 355–358.

tualisierung von Materialien[23]. Aufgrund der zahllosen und intensiven Renovierungsarbeiten nach dem Erdbeben dominierte im Jahr 79 n. Chr. mit hoher Wahrscheinlichkeit der Eindruck von Modernität. Doch selbst wenn die alten Oberflächen wie im Apollo-Tempel durch umfängliche Restaurierungen grundlegend verändert wurden, verwiesen zahllose Elemente auf eine historische Tiefenstruktur – angefangen beim Ritus selbst über den Tempeltypus, die Tempelproportionen bis hin zur Gestalt der Votive. Auch im Venus-Heiligtum, das nach 62 n. Chr. grundlegend umgestaltet wurde, dürfte das augusteische Baukonzept in Erinnerung geblieben sein, auch wenn der provisorische Charakter der Cella den Transformationscharakter erlebbar machte. Und umgekehrt: Der zweifellos alte und altertümliche Tempio Dorico wird von einer aus Spolien errichteten, damit historischen, aber zugleich gänzlich neuen Porticus gerahmt. Altes und Neues durchdrangen sich folglich aufs Engste. Aus diesem Grund verbietet es sich, Gebäudekomplexe im Ganzen als modern oder altertümlich anzusprechen – und auch eine Kontrastierung von modernen und traditionellen Stadtarealen ist im Pompeji des Jahres 79 n. Chr. nicht möglich.

1.2 Fremd und eigen

Wenn sich für alt und neu gezeigt hat, dass diese Kategorien relationale Größen darstellen, eng aufeinander bezogen sind und von der Betrachterhaltung abhängen, gilt dies für die Kategorien ‚fremd' und ‚eigen' umso mehr. Das jeweils ‚Andere', ‚Fremde' wird schon dort, wo es wahrgenommen wird, zum Eigenen in Beziehung gesetzt. Dabei mögen Strategien der Abgrenzung, Angleichung, Bewunderung oder Einverleibung zum Tragen kommen[24]. Mit Bernhard Waldenfels kann das Fremde erstens topologisch definiert werden als das, was außerhalb der eigenen Grenzen liegt. Es kann sich zweitens über den Besitz definieren, indem eigenes von fremdem Eigentum unterschieden wird. Drittens schließlich kann es sich auf die wahrgenommene Eigenart beziehen und (im Gegensatz zum Vertrauten) Fremdartiges, Unheimliches oder Seltsames bezeichnen[25]. Gerade dieses Unerwartete erzeugt eine besondere Form der Aufmerksamkeit[26].

Im Stadtraum gewinnt diese zuletzt genannte, dritte Kategorie des Fremdartigen eine spezifische Gestalt. Wenn das ‚Fremde' in der Architektur in Erscheinung tritt, ist es dem neuen, lokalen Kontext immer schon anverwandelt: ‚Fremde' Elemente – Formen, Fertigungstechniken und Materialien – nehmen einen konkreten Ort innerhalb der urbanen Textur ein und sind darin auf ein lokales Wahrnehmungssetting bezogen, in spezifische lokale Handlungszusammenhänge eingebunden. Architektur ist zudem vor Ort ‚hergestellt' und damit auf lokale Werktraditionen bezogen. Nichtsdestotrotz können Gebäude und Decor-Elemente ‚Fremdheit' konnotieren, indem sie sich von lokalen Traditionen absetzen *und* explizit auf einen anderen räumlichen Kontext verweisen[27].

In der Archäologie des 20. Jhs. hat man die hellenistische Kultur des 2. und 1. Jhs. v. Chr. aus dieser Perspektive betrachtet. Formgebungen in verschiedenen Medien wurden auf das vermeintliche Spannungsfeld von Ost und West bezogen und unter dem Schlagwort der ‚Hellenisierung'

23 Zu einer Wahrnehmung von Terrakotta in der (Tempel-)Architektur als altertümlich, s. Hallett 2018, 181–203; Reinhardt 2022, 137–139. Zur Einführung neuer Bau- und Dekorationstechniken im öffentlichen Raum etwa Liv. 37, 3, 7; Plin. nat. 36, 5–6; vgl. Anguissola 2022, 46 f.

24 An dieser Stelle wird bewusst auf eine ausführliche Darstellung der verschiedensten Kulturtheorien des Fremdheitsdiskurses verzichtet. Sie reichen vom Paradigma des Clash of Civilisations über Theorien der Akkulturation und Hybridität bis hin zu Konzepten des Third Space; s. für die Archäologie etwa jüngst Müller 2021, 21–24.

25 Waldenfels 2006, 111.

26 Mersch 2002, 15–17. 27–29.

27 Besonders deutlich ist dieser Prozess in den Westprovinzen des Reiches, wo ‚römische' Formensprache aktiv rezipiert wurde; s. etwa von Hesberg 2008.

verhandelt[28]. Die jüngere Forschung hat indes zu Recht herausgestellt, dass sich der Mittelmeerraum in dieser Zeit sehr viel besser als ein Netzwerk beschreiben lässt, das nach verschiedenen geographischen Räumen, Akteursgruppen und Handlungssituationen strukturiert ist[29]. Je nach Kontext waren kulturelle Formen verschiedener Zeitstellung und regionaler ‚Herkunft' synchron verfügbar. Mit Blick auf die Frage von fremd und eigen im Stadtraum Pompejis erfüllt dieser Prozess jedoch eine wichtige Voraussetzung nicht: Der Rückgriff auf ‚hellenistische' Architektur-, Bild- und Decor-Traditionen wird gerade nicht als Verweis auf eine fremde Kultur im Kontrast zur eigenen inszeniert, sondern als Ausdruck eigener kultureller Zugehörigkeit. Dies gilt schon für das 2. Jh. v. Chr. und mehr noch für den hier im Fokus stehenden Horizont des Jahres 79 n. Chr. Für die Frage von Fremdheit im Stadtraum muss indes nach Kontexten gefragt werden, die einen solch expliziten Rekurs auf Fremdes erkennen lassen.

Inszenierung von Fremdheit: Das Isis-Heiligtum

Ein solcher Fall einer expliziten Inszenierung von Fremdheit begegnet im Isis-Heiligtum. Hier wurde Fremdheit regelrecht multisensoriell erfahrbar[30]. Einige Kultfeiern fanden wohl – im Unterschied zu den übrigen Kulten der Stadt – bei Nacht statt, mit den im Heiligtum aufgefundenen Sistra[31] hielt eine exotische Akustik Einzug in den Raum. Fremdartig war auch das architektonische Arrangement: Der kleine Tempel mit quergelagerter Cella und kleinen Nebennischen hob sich ebenso wie sein Altar von der lokalen Tradition ab. Nicht weniger galt dies für das Purgatorium und die an die Tempelporticus angrenzenden Aufenthaltsräume. Doch kam auch zum Tragen, was eingangs abstrakt formuliert war: Es handelte sich nicht um eine ägyptische Anlage, sondern um einen Tempelbau, der mit seinem Podium und den umgebenden Portiken zur hellenistischen Bautradition – und damit dem in Pompeji Bekannten – in Beziehung trat. Auch die Bildausstattung vermittelte zwischen der Fremdheit des ägyptischen Kults und lokalen Gepflogenheiten. So erhielt die Porticus nach der Mode der Zeit eine Ausmalung im vierten Stil – Architekturen fassten zentrale Mittelbilder ein. Landschaftsvignetten alternierten mit Priesterdarstellungen, die sich durch ihre Tracht als Isispriester zu erkennen gaben. An untergeordneter Position, zwischen den Paneelen, erschienen ägyptisierende Landschafsbilder, die durch ungewöhnliche Architekturen geprägt und von Pygmäen bevölkert waren (Abb. 179. 349. 352)[32]. Die gesamte Ausstattung folgte somit konventionellen (mithin: lokalen) Decor-Strategien, Exotik wurde durch einzelne (wohlbekannte) ikonographische Motive und die Fremdheit des Kults aufgerufen. An der Front des Purgatoriums wurde mit der Darstellung von Isis-Figuren und Kultinstrumenten eine fremdartige Welt vorgeführt (Abb. 156, links). An den Seiten wurde indes jeweils ein mythologisches Paar gezeigt, das von flatternden Eroten gerahmt wurde (Abb. 345)[33]. Fremdes und Vertrautes wirkten bei der Gestaltung zusammen. Nicht zuletzt verwiesen einige, wenn auch nicht alle, im Heiligtum aufgestellten Objekte auf die Fremdartigkeit des Kults (vgl. Kap. II 3.3). Dies gilt zuvorderst für die Isis-Statuen des Heiligtums, aber auch für einige Votivobjekte. Besonders markant trat Fremdheit in den aus dem ptolemäischen Ägypten importierten Objekten in Erscheinung: einer Hieroglyphenstele (Neapel, NM 1035; H: 105 cm), einer männlichen Hockerfigur aus Fayence (Neapel, NM 430) und einer Uschebti-Figur (Neapel, NM 463)[34]. Fremdheit wurde hier in Gestalt fremdartiger Buchstaben, Formen und Materialien greifbar. Bei dem Bleifass aus dem Hof (Neapel, NM 78594) handelt es sich um eine in

28 Einschlägig etwa Zanker 1976.
29 Elsner 2006, 271; Wallace-Hadrill 2010, 9–32; vgl. Haug 2020, 11 f.
30 Zum Aspekt der Fremdheit, s. Beaurin (2013, 142–145) mit weiterer Literatur.
31 Barnabei 2007, 63 mit Abb. 35.
32 Esposito 2021, 63.
33 PPM VIII (1998) 723–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 798–811 Abb. 127–166.
34 D'Errico 1992, 77.

Pompeji gängige Objektform, die üblicherweise mit gängigen hellenistischen Bildern versehen war. Im Isis-Heiligtum zeigte es indes mit Isis, Anubis und Harpocrates die verehrten ägyptischen Gottheiten[35]. Gängige Medien und Darstellungsformen wurden gezielt modifiziert und auf Fremdheit bezogen.

Im Isis-Heiligtum kumulierten somit verschiedene Strategien einer Inszenierung von Fremdheit, auf die man – allerdings in Auswahl – auch an anderen Stellen des Stadtraums zurückgriff: die ikonographische Konstruktion von Fremdheit bzw. Exotik, die Zurschaustellung importierter Objekte und die Nutzung importierten Materials. Betrachten wir diese Strategien im Folgenden für sich. Dabei wird sich zeigen, dass sie dort, wo sie isoliert auftraten, graduell andere Rezeptionshaltungen nahelegten.

Fremde Bilderwelten: Die ikonographische Konstruktion von Fremdheit

Die visuelle Inszenierung von ‚Fremdheit' wurde im Stadtraum zuvorderst von Bildern geleistet. Eine besondere Rolle spielten Bilder, welche über die Darstellung von Pflanzen und Tieren Ägyptens auf einen ägyptischen Landschaftsraum verwiesen, der ggf. von Pygmäen bevölkert sein konnte. Im Isis-Heiligtum war ein solcher ikonographischer Verweis auf ein ägyptisches Ambiente naheliegend, vermochte sich doch dadurch die Evokation von Fremdheit zu verdichten **(Abb. 352)**. Daneben waren ägyptisierende Darstellungen zuvorderst im privaten Raum beliebt. Manche Häuser verfügten über einen eigenen Schrein für die ägyptischen Gottheiten, der sich durch eine entsprechend ägyptisierende Ikonographie zu erkennen gab[36], andernorts wurden ägyptische Gottheiten in



Abb. 352: Isis-Heiligtum, Porticus, nilotische Szene

35 De Caro 2006, 73 Kat. 107; zu Bleifässern, s. Hielscher 2022, 48–51.

36 Mit einer optimistischeren Ansprache von Befunden als Sacellum, s. Tran Tam Tinh 1964, 123–153; kritischer, jedoch Statuetten-, Amulett- und Sistrafunde als Indikatoren hinzuziehend: Bragantini 2012, bes. 23 f. und Bellucci 2021, 261–263. Eine ausführliche, differenzierte Diskussion bei Beaurin 2013, 472–474; Barrett 2019, 163 f. für die Casa dell'Efebo; Barrett 2019, 385 f. mit einer Auflistung von Gartenschreinen.

Statuettengestalt im häuslichen Lararium mit verehrt[37]. In den allermeisten Fällen nahm die Exotik jedoch allgemeine Züge an: in Gestalt nilotischer Bilder, die den Gärten mit ihren Kultbereichen und Nymphäen ein entsprechendes Flair verleihen konnten[38]. Eine solch atmosphärische Aufladung von Natur- und Wasserräumen griff man im öffentlichen Raum auf: Auch in den Thermenanlagen schätzte man nilotische Darstellungen und Pygmäenbilder, und zwar vor allem für die besonders sensualistisch inszenierten Nymphäen (Abb. 227. 244)[39]. Doch im Fall des Apollo-Heiligtums, wo einer der ältesten und ehrwürdigsten Kulte der Stadt gepflegt wurde, drangen Pygmäen in das Herz der pompejanischen Identität vor. Dargestellt in untergeordneter Position korrespondierten sie an der Rückwand der Porticus mit Kampfszenen aus der Ilias (Abb. 136). Gerade in der Gegenüberstellung von normativ aufgeladener Kampfhandlung und exotischer Gegenwelt gewann das Ambiente seine spezifische Atmosphäre. Das Staatstragende verlor seine Strenge.

Exotik konnte aber auch durch die Darstellung ägyptischer Priester und Kulthandlungen evoziert werden. In Pompeji war dies selbstredend im Isis-Heiligtum der Fall (Abb. 179. 349. 352), doch bemerkenswerterweise zeigte auch die Kryptoporticus des Eumachia-Gebäudes eine Vignette mit der Darstellung einer ägyptischen Priesterin (Abb. 117). Vielleicht nicht zufällig wurde daher auch das Eumachia-Gebäude für die Aufstellung einer Herme des Norbanus Sorex gewählt, der ebenso im Isis-Heiligtum geehrt wurde und daher als Isis-Anhänger gelten darf[40]. Hier verband sich Exotik mit Sakralität.

Noch einmal mehr gilt dies für den Eingang zum Laden IX 7,1 an der Via dell'Abbondanza, der beidseitig von Götterbildern gerahmt wurde (Abb. 66. 344). Links des Eingangs handelte es sich um Venus Pompeiana, die Stadtgöttin, während sich rechter Hand eine Prozession der thronenden Kybele näherte – einer orientalischen Gottheit. Bei dieser Opposition blieb es jedoch nicht: Mit Sol, Iuppiter, Mercur und Luna überspannten vier kosmische Götter den Ladeneingang[41]. Die Opposition von fremd und eigen wurde zu einem Welt und Kosmos umspannenden Konzept weiterentwickelt. Durch diese Kontextualisierung verlor das Fremde seine Fremdheit und wurde als Teil des Ganzen aufgefasst. Atmosphärisch dürfte dadurch der religiös-rituelle Aspekt in den Vordergrund der Wahrnehmung getreten sein.

Importe: Objekte und Materialien

Fremdheit kann wie im Fall von Bildern (und Texten) durch explizite thematische oder stilistische Verweise auf Fremdes evoziert werden, sie kann aber auch in einem Objekt inkorporiert sein. Dies ist bei Importen der Fall – und zwar unabhängig davon, ob gestaltete Objekte oder Rohmaterialien importiert werden.

Im Fall von Objekten, die über eine größere Entfernung transportiert wurden und sich von der lokalen materiellen Kultur klar unterschieden, trat Fremdheit prägnant in Erscheinung. Solche Objekte sind im öffentlichen Raum – sieht man von den Votiven des Isis-Heiligtums ab – jedoch relativ selten. Eine Ausnahme stellt ein Votiv aus dem Kapitol dar. Es handelt sich um eine Marmorbasis, deren griechische Inschrift von der Aufstellung einer Statue für Zeus Phrygios durch

37 Tran Tam Tinh (1964) listet 13 solche Lararien, Fröhlich (1991) sechs; eine ausführliche Diskussion bei Beaurin 2013, 338–357.
38 Ausführlich Bellucci 2021, 100–227; Esposito 2021, bes. 57–59.
39 Neben den hier besprochenen Stabianer Thermen und suburbanen Thermen gilt dies auch für den Sarno-Komplex, vgl. Esposito 2021, 53–57.
40 Neapel, NM 3850; CIL X 714; Overbeck – Mau 1884, 133 und Plan Abb. 76; Tran Tam Tinh 1964, 47; Van Andringa 2012, 95; Swetnam-Burland 2015, 119.
41 Spinazzola 1953, 213–215 mit Abb. 241. 242 mit Zusatz-Taf. 3; Fröhlich 1991, 52 f. 332 f. Kat. F63; PPM IX (1999) 768–773 s. v. IX 7, 1–2, Officina coactiliaria e officina infectoria (V. Sampaolo) 769–771 Abb. 1–5; Van Andringa 2009, 272 f.

C. Iulius Hephaistion spricht. Auch hier ist das fremde Objekt durch die Praxis der Stiftung und seine Aufstellung im Kapitol aufs Unmittelbarste in einen lokalen Rezeptionszusammenhang integriert. Wahrnehmbar wurde die Basis nur für jene, die die Cella betraten und das Votiv als eines unter vielen vor der Cella-Wand aufgestellt sahen. Erst ein zweiter Blick auf die griechische Inschrift machte dann die fremde Herkunft der Basis und die Weihung an einen ‚fremden' Zeus deutlich[42].

Nicht nur gestaltete Objekte, sondern auch Rohmaterialien mögen Fremdheit konnotieren – und zwar insbesondere dann, wenn sich diese klar aus der materiellen Umgebung vor Ort herausheben. Stammte das Material bis in das mittlere 2. Jh. v. Chr. vornehmlich aus dem lokalen Kontext, wurden in der Folgezeit auch Steinbrüche der etwas ferneren Umgebung genutzt – etwa, um den sog. Nocera-Tuff zu gewinnen[43]. Zu einem weiteren Quantensprung kam es in augusteischer Zeit, als lunensischer Marmor aus dem Norden Italiens, nach und nach auch Buntmarmore aus allen Teilen des Reiches Verwendung fanden. Die polychromen Marmore wurden an prestigeträchtigen Neubauvorhaben der frühen Kaiserzeit eingesetzt – an der Fassade des Eumachia-Gebäudes (Abb. 87. 114), an der Aedicula des Macellums (Abb. 90) sowie etwas später auch am sog. Laren-Heiligtum mit seinen Opera sectilia am Boden (Abb. 164) und seinen marmorverkleideten Wänden. Auch der eine oder andere Bartresen hat eine Buntmarmorverkleidung erhalten (Abb. 316)[44]. Dem Betrachter war sicher bewusst, dass es sich um importiertes Material gehandelt hat, und wenigstens die Elite kannte auch den geographischen Ursprung der Gesteinssorten[45]. Dies bezeugen nicht zuletzt die Namen mancher Marmorsorten – *marmor Numidicum* etwa oder *marmor Phrygium*. Indem fremde Gesteinssorten für lokale Bauvorhaben verwendet wurden, nutzte man sie für die Belange der eigenen Stadt. Der Eindruck des Fremden mag sich mit dem des Modernen überlagert haben. Materialien dürften folglich nur schwach mit Konnotationen der Fremdheit aufgeladen gewesen sein.

Zusammenfassung

Fremdheit im Sinne einer explizit und intentional inszenierten Fremdheit war im 1. Jh. n. Chr. kein dominantes Thema im öffentlichen Raum Pompejis. Ein wesentlicher Kontext für die Artikulation von Fremdheit waren ‚fremde' Götterwelten. Neben dem prominenten Isis-Heiligtum gilt dies für die Darstellung fremder Götter wie Kybele, aber auch für fremdartige Weihgaben wie jene des Zeus Phrygios im Kapitol. In den beiden zuletzt genannten Fällen wurde der Präsentationszusammenhang genutzt, um das Fremde zur eigenen Götterwelt in Beziehung zu setzen.

Fremdheit zeigt sich auch in der Inszenierung des ägyptischen Naturraums als exotischer Sehnsuchtsort. Entsprechende Bilder hatten vor allem im privaten Kontext bereits eine lange Tradition – man denke an die nilotischen Mosaiken der Casa del Fauno (VI 12,2.5)[46]. Im öffentlichen Raum Pompejis scheinen sie jedoch erst im Laufe des 1. Jhs. n. Chr. in Erscheinung zu treten – im Apollo-Heiligtum, im Isis-Heiligtum, aber auch in den Thermen, wo sie sich mit der Evokation eines exotischen Wasserambiente verbanden.

---

42 IG XIV 701; CIL X 796b; s. Wolters 1915, 28 f.; Gregori – Nonnis 2016, 249 f.; Lippolis 2016, 135 Anm. 135. Zu den ägyptischen und ägyptisierenden Objekten aus pompejanischen Wohnhäusern jüngst zusammenfassend Bellucci 2021, 228–244. 345–381.
43 Zu den Gesteinssorten Kastenmeier et al. 2010; zum ökonomischen Hintergrund der Gesteinsverwendung, s. Flohr 2022.
44 Fant et al. (2013, 187 f. Abb. 7) nehmen eine grobe Aufteilung vor: 50 % des verwendeten Marmors war weiß, 20 % grau, 27 % polychrom. Unter den polychromen Sorten sind Cipollino (9 %), Giallo antico (5 %), Africano (4 %) und Portasanta (4 %) vertreten; in noch geringeren Quantitäten Alabaster, Rosso antico, Breccia corallina.
45 Ausführlich Barker 2022, 69 f. mit literarischen Quellen und Sekundärliteratur.
46 Mit Katalog Versluys 2002.

Materialien waren demgegenüber schwächer mit Fremdheit aufgeladen: Auch wenn man ihnen ihre Fremdheit ansah, dürfte zuvorderst ihre Ästhetik, nicht ihre Fremdheit, die Atmosphäre geprägt haben.

1.3 Prunkvoll und schlicht

Neben Alter und Fremdheit war auch die Qualität von Architektur und Ausstattung prägend für die Atmosphäre. Andrew Wallace-Hadrill entwickelte für das römische Haus eine Differenzierung in Bereiche, die sich durch aufwendigen Decor als ‚grand' zu erkennen gaben und die sich von ‚humble' ausgestatteten Bereichen absetzten. Diese beiden Werturteile versteht er als Pole auf einer Achse[47]. So intuitiv einleuchtend diese Analysestruktur ist, so groß sind die methodischen Schwierigkeiten: Wann nämlich ist – aus antiker Perspektive – eine bestimmte Architektur- oder Ausstattungsform als prunkvoll und wann als einfach wahrgenommen worden?[48] Wieder haben wir es mit einer relationalen, betrachterabhängigen Kategorie zu tun, die sich einmal mehr aus dem Kontrast erschließt. Opera sectilia sind gegenüber einem Stampflehmboden prunkvoller, weil sich in ihnen kostbare Materialien mit einer aufwendigen Fertigungstechnik verbinden, um eine ästhetisch differenzierte Oberfläche zu schaffen. Das Beispiel gibt uns folglich drei Kriterien für die Bemessung von Architektur- und Decor-Qualität an die Hand: der reine Materialwert, der technisch-handwerkliche und intellektuelle Aufwand bei der Herstellung und schließlich der Grad an ästhetischer und semantischer Differenzierung.

Doch eine lineare Anwendung auf architektonische und decorative Einzelformen – etwa Kapitelle oder Wandgestaltung – verbietet sich, weil Steigerung und Rücknahme von Gestaltungsaufwand ihre Wirkung immer in Bezug auf ein Gesamtsystem entfalteten. Rufen wir uns dazu noch einmal das Apollo-Heiligtum in Erinnerung. Die Porticus schuf mit ihrer polychromen, bilderreichen Ausmalung einen Rahmen für den in schlichtem Weiß gehaltenen Tempel, an dessen Außenwänden auf Bild-Decor ganz verzichtet wurde. Durch die Rücknahme von Farbigkeit und Bildlichkeit wirkte der Peripteros durch seine ansprechende Bauform, die visuelle ‚Leerstelle' wurde ästhetisch inszeniert. Im Innenraum traten die ähnlich ‚einfach' gestalteten Wände hinter der prunkvollen Inszenierung des Kultbildes zurück. Es ging folglich nicht darum, den Tempel mit einem Maximum an prunkvollen Decor-Elementen zu beladen, sondern innerhalb des Heiligtums einen atmosphärisch ansprechenden Rhythmus zu erzeugen.

Wenn man aus diesem Grund ganze Gebäudeensembles einem Vergleich unterziehen möchte, so zeigt sich, dass sich die Vorzüge einzelner Baueinheiten nicht ohne Weiteres gegeneinander verrechnen lassen. Im Apollo-Heiligtum und im Kapitol wurde ganz auf Marmor verzichtet – aber können diese alten Heiligtümer mit ihrem wuchtigen Tempelbau, ihrer Vielzahl an Votiven und ihren Kultbildern gegenüber den neuen Marmor-Heiligtümern augusteischer Zeit als minderwertig gelten? Wohl kaum. Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich, wenn man die beiden Spielstätten der Stadt vergleicht. Nur das Theater ist in augusteischer Zeit in einen Marmorbau verwandelt worden, an dessen Scaenae frons ein Prospekt mit zahlreichen Statuen entfaltet wurde (Abb. 202. 207). Demgegenüber müsste das Amphitheater, das nun immerhin mit Steinrängen versehen wurde, als ausgesprochen schlichter Bau erscheinen (Abb. 204). Seine Qualität lag allerdings in seiner enorm anspruchsvollen Bautechnik und der physisch erlebbaren Baumasse.

Es zeigt sich, dass in einem Gebäudekomplex Ausstattungsformen nicht in Bezug auf einen wie auch immer gearteten abstrakten ‚Wert', sondern mit Blick auf einen übergreifenden Gesamteffekt eingesetzt wurden. Dadurch entstanden komplexe Wirkensembles mit jeweils ganz eigenen ästhetischen, semantischen, funktionalen und damit auch atmosphärischen Qualitäten, die sich

47 Wallace-Hadrill 1988, 55; 1994, 11 f.

48 Ausführlich Haug 2020, 551 f.

letztlich nicht oder kaum in ein Werteverhältnis bringen lassen. Vor diesem Hintergrund sind letztlich alle öffentlichen Gebäude als ‚prunkvoll' anzusprechen: Oftmals war ein prunkvoller Bau (Tempel, Tholos) von einer Peristylanlage gerahmt, wenn nicht der Hof selbst im Mittelpunkt der Inszenierung stand. Es kamen teure Materialien und aufwendige Fertigungstechniken zum Einsatz. Die Aufstellung von Statuen spricht dafür, dass man es hier mit *loci celeberrimi* zu tun hatte. Auch wenn sich Einzelgebäude daher nicht hinsichtlich ihrer ‚Wertigkeit' klassifizieren lassen, so dürfte für den antiken Akteur doch klar gewesen sein, dass eine besonders große Zahl an Prunkbauten am Forum kumulierte. Der öffentliche Platz dürfte als Ganzes mit einer Vorstellung von herausgehobener Wertigkeit belegt gewesen sein.

Was für die öffentlichen Gebäude galt, traf nicht auf den Stadtraum als Ganzes zu. Die Straßenfassaden waren generell durch deutlich einfachere Gestaltungsformen gekennzeichnet, als man sie am öffentlichen Platz antraf. Selbst an ein und demselben Gebäude wird der Unterschied deutlich: Macellum und Eumachia-Gebäude besaßen zum Forum hin eine Marmorfassade, zur Via dell'Abbondanza hin indes eine Stuckfassade. Sodann ist noch einmal zu differenzieren zwischen Haupt- und Nebenstraßen (Kap. II 1). Die Hauptstraßen waren durchgängig gepflastert, mit Gehwegen, Brunnen und Altären ausgestattet und durch eine auffälligere und semantisch dichtere Fassadengestaltung gekennzeichnet. Hier traf man in größerer Zahl auffällige Fassadenornamente, figürliche Darstellungen und Dipinti an, all diese Gestaltungsformen waren in den Nebenstraßen selten. Bei Letzteren handelte es sich oftmals um weitgehend ungestaltete Resträume zwischen den Häusern, d. h. um regelrechte Nicht-Orte. Ein qualitativer und atmosphärischer Kontrast bestand mit kleinerer Amplitude auch entlang der Hauptstraßen, waren es doch die forumsnahen Abschnitte, die durch ihre Gestaltung ‚höherwertig' erschienen und ein ‚gehobenes' Gefühl befördert haben dürften. Bei aller Verschiedenartigkeit unterschieden sich die Straßenfassaden jedoch sowohl von den Forumsfassaden als auch von der Innenausstattung öffentlicher Gebäude und privater Wohnhäuser.

Eine enge Entsprechung fanden die Fassadendesigns entlang der Straßen allerdings in der Ausstattung der Verkaufsräume von Tabernae, die ebenfalls häufig einen roten Sockel und eine weiße Oberzone besaßen, mitunter in Paneele gegliedert und im Unterschied zu den Fassaden bisweilen durch kleine Vignetten bereichert waren. In gewisser Weise setzte sich die Atmosphäre der Straßen in diesen zur Straße geöffneten Räumen fort. Wenn in den Aufenthaltsräumen von Bars und Gaststätten ästhetisch und semantisch differenziertere Mythenbilder und/oder weitere Bildelemente hinzutraten, so erhielten die Etablissements zwar eine häusliche Qualität. Weitläufige Gärten mögen den Klienten der Gaststätten zudem einen bescheidenen Luxus eröffnet haben. Die Ausstattung unterschied sich aber auch dann noch erheblich von der Weitläufigkeit und dem Prunk der öffentlichen Gebäude wie auch von anspruchsvollen Privatbauten.

Die vorausgegangenen Überlegungen führen zu der Einsicht, dass die atmosphärische Wahrnehmung des Stadtraums von Pompeji durchaus auch von einem qualitativen Empfinden (prunkvoll/schlicht) durchwirkt war. Diese Wertungen kamen aber wohl weniger zum Tragen, wenn es darum ging, öffentliche Architekturen vergleichend einzuordnen. Diese wurden wohl allesamt als prunkvoll oder doch erhaben erlebt – jeder der Komplexe besaß seine eigenen Vorzüge. In augusteischer Zeit ließ sich der Tempio Dorico etwa als sakralidyllisches Areal, das marmorne Venus-Heiligtum als moderner Prunkkomplex erfahren. Ein deutlicher Kontrast ergab sich jedoch mit den Straßen, und hier insbesondere mit den schmucklosen, leeren, oftmals wohl auch stinkenden Nebenstraßen. Städtische ‚Qualität' wurde multisensoriell greifbar. Doch auch die gewerblichen Räume der Stadt – Werkstätten, Läden, Bars, Gaststätten und das Bordell – reichten in ihrer Ausstattung nicht an die prunkvollen öffentlichen Gebäude heran. Die Bewertung des öffentlichen Raums entlang der Kategorien schlicht und prunkvoll dürfte aber – vielleicht noch stärker als andere Kategorien – vom Erlebnisrahmen des Individuums abhängig gewesen sein. Wer mit wenigen Quadratmetern Wohnraum auskommen musste, für den dürfte bereits mache Gaststätte ein geradezu prunkvolles

Ambiente bereitgehalten haben, während den Bewohnern der prächtigen Stadthäuser solche Orte eher ärmlich vorgekommen sein dürften.

2. Die Stadt als atmosphärische Textur

Die vorausgegangenen Überlegungen zum Stadtraum von Pompeji zeigen, dass sich bestimmte Orte mit bestimmten Gestaltungsformen, Erlebnisangeboten, Handlungsweisen und Akteuren verbinden[49]. Manche Erlebnisqualitäten beschränken sich punktuell auf einen Erfahrungskomplex und ggf. auch auf dessen unmittelbare räumliche Umgebung, andere werden entlang einer Straßenachse erfahrbar. Im Folgenden soll es jedoch um die Frage gehen, ob sich manche Erfahrungsqualitäten in der Fläche verdichten, d. h. sich einzelne Stadtareale hinsichtlich ihrer Nutzungs- und Wahrnehmungsangebote unterscheiden[50]. Dazu werden zunächst einzelne Parameter diskutiert, die für die Entstehung einer solchen atmosphärischen Textur relevant sind, um auf dieser Grundlage in einem zweiten Schritt einzelne ‚Viertel' näher zu charakterisieren[51].

2.1 Parameter einer stadträumlichen Gliederung

Manche Parameter, die für eine atmosphärische Gliederung des Stadtraums von Bedeutung sind, haben in der Forschung bereits große Aufmerksamkeit erfahren, namentlich die räumliche Verteilung von ökonomischen Einheiten, die Verteilung von Hausgrößen und die Nutzungsdichte einzelner Straßenabschnitte. Es sind zuvorderst Parameter, die den Stadtraum als Sozialraum aufschließen[52]. Obwohl diese Parameter für das Verständnis der Differenzierung von Erfahrungsräumen zentrale Bedeutung haben, sind sie selektiv. Für eine Analyse von städtischen Erlebnisbereichen werden im Folgenden deshalb möglichst viele Merkmale sowie die mit ihnen korrelierenden Handlungs- und Wahrnehmungsmuster berücksichtigt[53]: die Markierung von Grenzen, die urbane Morphologie, das Verhältnis des Naturraums zum Stadtraum, die Gestaltung des Straßenraums, die Platzierung öffentlicher Gebäude und ihre Inszenierung im Stadtraum, sodann die erwähnte Verteilung von Geschäften und Werkstätten, die Verteilung von Häusern nach Größe und Ausstattung, die räumliche Verteilung von Gestaltungselementen (insbesondere Pavimente, Oberflächengestal-

---

49 Zu Stadtvierteln aus archäologischer Perspektive, s. demnächst Haug (im Druck); Haug et al. (im Druck 2).

50 Es kommen damit gewissermaßen ‚Stadtviertel' in den Blick, die jedoch, anders als in der Forschung üblich, nicht als administrative Einheiten aufgefasst werden. Für Pompeji hat man dazu auf die Namen von *vici* rekurriert, die aus Wahlbenachrichtigungen bekannt sind: Forenses (CIL IV 783), Campanienses (CIL IV 470. 480), Salinienses (CIL IV 128) und Urbulanenses (CIL IV 7676. 7706. 7747). Als weiteren Anhaltspunkt hat Ray Laurence die räumliche Verteilung der Larenaltäre in die Diskussion eingeführt, die er in Bezug auf einen vicusbasierten Kult für die Laren diskutiert; vgl. Castrén 1975, 79; Laurence 2007, 39–45 mit Abb. 3.1.

51 Die nachfolgenden Überlegungen sind im Rahmen von Aufsätzen entwickelt worden, die jedoch nach dieser Monographie erscheinen werden, s. Haug (im Druck); Haug et al. (im Druck 2).

52 Zum Zusammenhang von sozialen Kategorien und dem physischen Stadtraum, s. etwa Knox – Pinch 2006, 72–80.

53 Einige der Kategorien sind bei Lynch (1960) als zentral für die Orientierung im Stadtraum und die Ausbildung sog. *mental maps* genannt; zusammengefasst bei de Lange 2009: „(1) paths: routes along which people move throughout the city; (2) edges: boundaries and breaks in continuity; (3) districts: areas characterised by common characteristics; (4) nodes: strategic focus points for orientation like squares and junctions; and (5) landmarks: external points of orientation, usually an easily identifiable physical object in the urban landscape." Die Stadtviertel („districts"), die im Rahmen der vorliegenden Analyse überhaupt erst erschlossen werden sollen, definiert Lynch (1960, 65 f.) so, wie dies auch hier vorgeschlagen wird, über Gemeinsamkeiten im physisch-materiellen Erscheinungsbild: „The physical characteristics that determine districts are thematic continuities which may consist of an endless variety of components: texture, space, form, detail, symbol, building type, use, activity, inhabitants, degree of maintenance, topography. In a closely built city such as Boston, homogeneities of façade – material, modelling, ornament, skyline, especially fenestration – were all basic clues in identifying major districts."

tung, Kapitellformen) und schließlich die Dichte der anwesenden Menschen[54]. Bei der Diskussion dieser Parameter wird deutlich werden, dass es sich um ein interdependentes Faktorengeflecht handelt, das zur Entstehung einer räumlich gegliederten Erlebnisstruktur führte.

Die Markierung von Grenzen

Grenzziehungen stellen im urbanen Raum eine zentrale Unterscheidungsoperation dar. Durch jede Form von Architektur wird ein Innen und ein Außen, ein Diesseits und ein Jenseits unterschieden. Jede Form von Kommunikation und Interaktion ist immer schon sozial inkludierend und exkludierend – durch die Setzung bestimmter Themen, durch unterschiedliche Reichweiten und Adressaten. Grenzen sind dabei immer permeabel, auch wenn sich der Grad ihrer Durchlässigkeit erheblich unterscheiden kann. Für die Erfahrung des Stadtraums als strukturierten Raum sind solche Grenzen entscheidend, die räumlich manifest werden. Kevin Lynch spricht bei seiner Untersuchung zu mental ‚eindrücklichen' Elementen von *edges*[55].

Ein zentrales Element der Grenzmarkierung, das in der kaiserzeitlichen Dichtung zur Definition von Stadt beitrug, stellte die Stadtmauer dar[56]. Im antiken Pompeji trennte sie den innerstädtischen Raum vom Suburbium – und zwar auch dann noch, als sie nach Einrichtung der Veteranenkolonie 80 v. Chr. ihre fortifikatorische Funktion verloren hatte und sukzessive überbaut worden war. Der Übergang vom Stadtinneren zum Suburbium blieb weitgehend auf die großen Stadttore festgelegt, die auch noch in der Kaiserzeit als markante Marker des Stadtraums gepflegt wurden[57]. Der räumliche Übergang von Draußen nach Drinnen wurde nicht nur visuell inszeniert, sondern auch kultisch besetzt – die Tore verbanden sich mit kleinen Kultstätten[58]. Auf diese Weise wurde der Kontrast zwischen innerstädtischer und suburbaner Bebauung prägnant erfahrbar: Der innerstädtische Raum war durch ein engmaschiges Straßennetz, öffentliche Gebäude und eine dichte (Wohn-)Bebauung charakterisiert, während sich im Suburbium Produktionsstätten, Villen, Gräber und Heiligtümer in lockerer Folge abwechselten. Nach dem Erdbeben wurde außerhalb der Stadtmauern in großem Stil Schutt abgeladen[59]. Für das Erlebnis des Stadtraums blieb die Stadtmauer folglich eine entscheidende Größe.

Physische Grenzen wurden allerdings auch im Stadtinneren manifest: Alle Zugänge zum Forumsplatz konnten durch hölzerne Tore verschlossen werden, dasselbe gilt für das ‚Viertel' des Amphitheaters. Darin manifestiert sich eine Kontrolle des innerstädtischen Raums, von der man wohl nicht im Alltag, sicher aber zu bestimmten Anlässen Gebrauch gemacht hat. Im Amphitheater-Viertel mag dies anlässlich von Spielen geschehen sein, um den Rummel vom Stadtzentrum fernzuhalten, vielleicht wollte man auch eingreifen, wenn Krawalle befürchtet wurden. Am Forum mag man an Wahlen oder andere Anlässe denken, zu denen nur ein ausgewählter Teil der Bewohner zugelassen war. Auch wenn die Tore geöffnet blieben, müssen die schweren Türflügel an die Möglichkeit gemahnt haben, die einzigen beiden frei zugänglichen Stadt-Plätze zu exklusiven Räumen zu machen. Hier ist daher ein starkes Argument gewonnen, die beiden Areale schon aufgrund ihrer Verschließbarkeit als ‚Viertel' zu begreifen.

---

54 Selbstredend finden nicht alle Elemente, die das Erleben von Quartieren beeinflussen, auch einen materiellen Niederschlag (etwa Unterschiede in der Sprache, im Habitus, in den Interaktionsformen), sie entziehen sich allerdings oftmals einer archäologischen Analyse.

55 Lynch 1960.

56 Mit eingehender Quellenanalyse: Tschäpe 2015, 121–123.

57 van der Graaff 2019, bes. 122–132.

58 Ausführlich van der Graaff 2019, 205–237.

59 Etwa van der Graaff 2019, 121.

Nicht zuletzt besitzen auch die große Straßenachsen innerhalb des Stadtraums eine wichtige Strukturfunktion[60]. Dabei kommt ihnen sowohl eine trennende als auch eine verbindende Rolle zu. Dies gilt bereits auf einer kleinen Skala: Nachbarschaft entwickelt sich einerseits zwischen den Anrainern auf beiden Seiten einer Straße[61], andererseits – von Straßen getrennt – auf dem Bebauungsblock, der Insula. Die strukturierende Qualität der Hauptstraßen, ihre verbindende und trennende Funktion, mag sich aber über den kleinräumigen Rahmen hinaus auch auf die Gliederung größerer städtischer Areale auswirken. Dass dies in Pompeji tatsächlich der Fall ist, bestätigt sich bereits mit Blick auf das über Tore verriegelbare Amphitheater-Viertel: Es wird im Norden von der Via dell'Abbondanza, im Westen von der Via di Nocera begrenzt, auf den beiden anderen Seiten bildet die Stadtmauer die Grenze. Dass die Straßenachsen für die angrenzenden Areale als regelrechtes Interface funktionieren, zeigt sich an den Straßenaltären. Sie finden sich – wie schon Ray Laurence beobachtet hat – kaum im Inneren der Viertel, sondern im Wesentlichen entlang der großen Achsen[62]. Die Kultgemeinschaften, die wohl nachbarschaftlich organisiert waren, fanden folglich an den Hauptstraßen zusammen. Die Straßenachsen besaßen damit selbst eine zentrale Funktion für die Gemeinschaft und waren mit spezifischen atmosphärischen Qualitäten besetzt, zugleich bieten sie sich als Gliederungsstruktur an, die verschiedene Areale trennt.

Die Morphologie

Für die Wahrnehmung der Stadt als gegliederten Raum nicht weniger entscheidend ist die Morphologie, die definiert ist durch a) das Straßenraster, z. B. axiale versus nicht axiale Straßen oder Sackgassen; b) das Parzellenmuster und c) das Gebäudemuster[63]. Die Morphologie regelt die Durchlässigkeit, Zugänglichkeit und Konnektivität des städtischen Raums (vgl. Abb. 1). Für Pompeji lässt sich auf den Unterschied zwischen den orthogonal organisierten Stadtbereichen und den unübersichtlichen Straßen der sog. Altstadt, westlich der Via Stabiana, hinweisen, die mit unterschiedlichen Nutzungs- und Erfahrungsdimensionen korrelieren: Ordnung und Unordnung, Übersichtlichkeit und Überraschung, das Gefühl von rationaler Planung versus organisches Wachstum der altertümlichen ‚Altstadt'. Die Morphologie legt somit nahe, dass insbesondere das Areal der Altstadt als ‚anders' wahrgenommen worden sein könnte.

Sackgassen konnten den Eindruck von einem geschlossenen oder offenen Viertel noch einmal verstärken[64]. Eric Poehler kontrastiert die Blickoptionen im West- und Ostteil der Stadt: Blickte man in der sog. Altstadt oft nur bis zum nächsten Gebäudeblock, reichte der Blick in den regelmäßig gerasterten Bereichen östlich der Via Stabiana mehrere Insula-Blöcke weit[65]. Die Überlegungen lassen sich weiter konkretisieren. Als das Stadttor in der Achse des Cardo maximus durch einen Stadtmauerturm (XI) blockiert wurde[66], ergaben sich daraus erhebliche urbanistische Konsequenzen – für die Straße selbst und die angrenzenden Areale. Im Vorgriff auf andere Parameter kann vermerkt werden, dass sich an der Via di Mercurio im Unterschied zu anderen großen Achsen kaum Gewerbe ansiedelten (Abb. 19), sodass auch die westlich anschließende Regio VI wesentlich durch Wohnbebauung geprägt war. Einen nachhaltigen Effekt hatten Sackgassen aber auch im Bereich der sog. Altstadt. Im Zuge der augusteischen Baumaßnahmen auf der Ostseite des Forums-

60 Lynch (1960, 65) konstatiert, dass *edges* tatsächlich häufig aus Straßen bestehen.

61 Für Gerald Suttles (1972, 55 f.) konzentrieren sich Nachbarschaften auf den „face-block", den er definiert als „two sides of one street between intersection streets".

62 Laurence 2007, 42–44; vgl. Kaiser 2011, 43; Viitanen – Ynnilä 2014, 145; Katalog und Kartierung von Larenaltären bei Van Andringa 2000; zum Zusammenhang von Compitalia und Grenzmarkierung, s. Flower 2017, 171 f.

63 Zu urbanen Morphologien, s. Carmona 2021, 196–251; zum folgenden Aspekt ausführlich Poehler (im Druck).

64 Darüber hinaus ließe sich auch die Passierbarkeit für Wagen thematisieren. Eine systematische Kartierung und Auswertung verschiedener Kreuzungstypen bei Poehler 2017, 140–144 mit Abb. 6.1.

65 Poehler (im Druck).

66 Poehler 2017, 25 f.; zur Datierung der Maßnahme in das 2. Jh. v. Chr., s. van der Graaff 2019, 45 f. 66 f. 71–78.

platzes wurden die Straßen, die auf das Forum führten, blockiert. Dies dürfte zur ‚Schließung' des Altstadtviertels erheblich beigetragen haben.

Neben dem Straßenraster und der sich daraus ergebenden Parzellenstruktur ist die Bebauungsstruktur für die Wahrnehmung entscheidend. Besonders prägend ist der Kontrast zwischen bebauten und offenen Flächen. Bei den frei zugänglichen Flächen im Stadtraum handelt es sich, wie schon gesehen, um den Forumsplatz und die Freifläche, die das Amphitheater umgibt. Alle anderen größeren Flächen sind Bestandteil von verschließbaren Baukomplexen. Dies gilt insbesondere für die Heiligtümer – etwa für das polygonale, von einer Porticus eingefasste Heiligtumsareal des Tempio Dorico oder für den symmetrischen Hof des Venus-Tempels, weiterhin für die großen Porticus-Anlagen, die zu den Spielstätten gehören, sowie in kleinerem Umfang für die Höfe von Thermenanlagen und Gaststätten.

Das Verhältnis des Naturraums zum Stadtraum

Städtische Grenzen und urbane Morphologie konnten mehr oder weniger konkret auf den Naturraum Bezug nehmen: das Gelände, Seen, Wasserläufe und den Küstenverlauf. In Pompeji folgte der Stadtmauerverlauf im Süden und Westen der Hangkante, sodass die Stadtgrenze im Geländesprung erfahrbar wurde. Auch das urbane Zentrum wurde durch das Terrain akzentuiert. Folgte man dem Decumanus maximus, so befand sich das Forum am höchsten Geländepunkt. Die Orographie wurde in Anspruch genommen, um Sinnstrukturen der Stadt zu verstärken (Kap. I 1.1). Dies korrelierte aber auch mit einer Erlebnisdimension: Verließ man das Forum nach Osten und folgte der Via dell'Abbondanza, so gewann man einen Überblick über die den Hang hinabführende Straße mit ihren angrenzenden Läden. Die beobachtende, statische Perspektive von oben prägte das urbane Bewusstsein: Es ergab sich die Vorstellung von der Stadt als einem erfolgreichen Wirtschaftsraum.

Das Terrain prägte nicht zuletzt die Bewegungs- und Blickachsen entlang der Nord-Süd verlaufenden Cardines. Das von Süden nach Norden ansteigende Lavaplateau (von 10 m ü. N. N. auf 30 m ü. N. N.) machte ihre Nutzung in der heißen Mittagssonne beschwerlich[67]. Zugleich ergaben sich entlang dieser Achsen attraktive Ausblicke auf die Berge des Umlandes. Inmitten der Stadt wurde die Einbettung in den Naturraum erfahrbar.

Natürliche Wasserflächen (etwa ein Flussverlauf[68]) besaßen für den innerstädtischen Raum Pompejis keine strukturierende Qualität, doch lag der Siedlungshügel an einer Sarno-Schleife. Im Süden bzw. Südwesten, im Bereich der Gemarkung Bottaro, deuten Horrea vielleicht auf die Existenz eines Flusshafens[69]. Diese Situation hatte mutmaßlich Konsequenzen für die ökonomische Struktur des innerstädtischen Raums: Besonders dicht mit Geschäften belegt war der südliche Abschnitt der Via Stabiana, über den man bequem zum Hafen gelangen konnte, während die Porta Marina wegen des steil ansteigenden Terrains für den Güterverkehr wohl kaum interessant war (Abb. 19)[70]. Die Korrelation von geographischen Determinanten und ihrer ökonomischen Verwertung trugen mutmaßlich zu einer Wichtung innerhalb des Stadtraums bei.

67 Flohr 2021a, 69.
68 Zur Relevanz des Tibers für die Wahrnehmung Roms, s. Tschäpe 2015, 123 f.
69 Zur Diskussion von archäologischen Hinweisen, s. Stefani – Di Maio 2003; Curti 2005; Seiler 2011, 42–44. Tatsächlich kommen verschiedene Bereiche im Süden bzw. Südwesten der Stadt für einen oder mehrere Häfen in Frage – am Fluss sowie am offenen Meer.
70 So konnte im 1. Jh. n. Chr. auch die Pomeriumsstraße, die das Tor mutmaßlich mit dem Hafen verband, durch die Villa Imperiale überbaut werden, s. van der Graaff 2019, 124.

Die Gestaltung des Straßenraums

Über die differenzierte Gestaltung der Straßen konnten Ordnung und Orientierung erzeugt werden. In Pompeji konnten sie pavimentiert oder unbefestigt, mit und ohne Gehweg ausgestattet, von Geschäften oder geschlossenen Außenmauern flankiert, durch die Platzierung von Altären, Brunnen und Bänken als Aktions- und Kommunikationsknotenpunkte gestaltet oder auch frei von solchen Installationen sein; die Fassaden konnten in aufwendigem, etwa figürlichem Decor gestaltet und mit Dipinti versehen oder auf einfachen weißen Putz, Tünche oder unverputztes Mauerwerk beschränkt sein. All diese Parameter fallen wesentlich mit der Differenzierung in Haupt- und Nebenstraßen zusammen (vgl. Abb. 3. 6. 7. 13. 15. 16). Dadurch ergab sich ein auffälliger Kontrast zwischen den belebten Ladenstraßen, deren Kreuzungen mit ihren Brunnen und Altären zu regelrechten Interaktionshubs wurden, und den Nebenstraßen mit ihren weitgehend geschlossenen Fassadenmauern. Durch diese Hierarchisierung des Straßensystems wurde eine Wahrnehmung des Stadtraums entlang der Achsen privilegiert – und nicht als in Viertel gegliederte Fläche. Und doch: Entlang ein und derselben Achse veränderten sich die Gestaltungsparameter graduell: Die Straße passte sich an den Charakter der angrenzenden Areale an, ohne selbst ihre Funktion als Hauptstraße einzubüßen. Einmal mehr ist ein punktueller Vorgriff auf andere Parameter nötig: Für den Decumanus maximus bedeutete dies etwa, dass die Abschnitte in Forumsnähe mit den prunkvollen Nebenfassaden der öffentlichen Gebäude, ihren Portiken und ihrer aufwendigen Pavimentierung auf den zentralen Platz der Stadt vorbereiteten, während der östlichste Abschnitt der Straße, der das Amphitheater-Viertel begrenzte, aufwendiger Gestaltungsformen gänzlich entbehrte.

Die Platzierung und Inszenierung öffentlicher Gebäude im Stadtraum

Lage und urbanistische Einbettung der öffentlichen Funktionsgebäude stellen innerhalb der städtischen Struktur wichtige Bezugspunkte dar. In Pompeji befinden sich alle öffentlichen Bauten, mit Ausnahme des Amphitheaters, im Westen bzw. Südwesten der Stadt[71]. Man wird diesen Bereich daher als besonders urban aufgefasst haben. Umgekehrt sind die anderen Stadtteile, insbesondere der große Bereich nördlich der Via delle Terme/Via della Fortuna/Via di Nola und östlich der Via del Vesuvio/Via Stabiana durch das Fehlen großer Prunkbauten gekennzeichnet. Diese Areale dürften stärker als Wohnviertel wahrgenommen worden sein.

Durch Nähen und Fernen öffentlicher Gebäude zueinander ergaben sich mehr oder minder eng zusammenhängende Komplexe. Besonders deutlich wurde dies am Forum mit seinen angrenzenden Gebäuden und am Foro Triangolare erfahrbar. Diese Funktionsbereiche waren durch eine besonders große Dichte an öffentlichen Gebäuden charakterisiert, die über Blickbeziehungen, aber auch über Korridore bzw. Treppenanlagen miteinander verbunden und dadurch eng aufeinander bezogen waren.

Neben der Platzierung spielte die visuelle Inszenierung von öffentlichen Gebäuden eine entscheidende Rolle. Thermen, Theater und die meisten Tempel gliederten sich in den Straßenraum ein, ohne als besondere Blickpunkte (*landmarks*) in Erscheinung zu treten[72]. Eine Ausnahme machten das Kapitol, der Fortuna-Tempel, die beiden im Straßenraum platzierten Ehrenbögen und insbesondere das Amphitheater mit seiner enormen Baumasse. Ihre Bedeutung für die Erlebnisstruktur der Stadt kann daher kaum überschätzt werden.

---

71 Da hier das Konzept der sog. Altstadt (und einer Altstadtmauer) verworfen wird, ist es irrelevant, dass der Foro Triangolare außerhalb dieser hypothetischen Altstadtmauer (jedoch innerhalb der tatsächlich nachweisbaren Stadtmauer) gelegen hat; s. Wolf 2009, 321 f.

72 Zum Konzept der *landmarks*, s. Lynch 1960, 48.

Die räumliche Verteilung von Geschäften und Werkstätten

Einen erheblichen Einfluss auf die Gliederung des Stadtraums hatte die räumliche Verteilung von Geschäften und Werkstätten. Eine erste systematische Erfassung und Kartierung solcher ökonomischer Einheiten nahm Gioacchino La Torre vor[73]. In der Folge stützte auch Laurence seine Untersuchung des Stadtraums von Pompeji auf eine Kartierung merkantiler Komplexe, namentlich Bäckereien (mit und ohne Mühle), *officinae lanifricariae*, Fullonicae, *officinae tinctoriae*, metallverarbeitende Werkstätten, Bars und Bordelle[74]. Jüngere Forschungen haben die Befundbasis einer kritischen Sichtung unterzogen und kommen dadurch zum Teil zu veränderten Kartierungen und Interpretationen der Verteilungsmuster[75].

Grundsätzlich zeigen sich zwei räumliche Verdichtungen: Einerseits konzentrierten sich die Gewerbe auf die großen Straßen, andererseits auf den Bereich östlich des Forums (Abb. 19). Gerade die Altstadt, in der sich die Gewerbe auch an den kleineren Straßen ansiedelten, dürfte dadurch das Gepräge eines kommerziellen Viertels besessen haben. Jenseits dieser übergreifenden Strukturen konnte beobachtet werden, dass einzelne Gewerbe in manchen Arealen kumulierten – auch wenn mitunter schon ihre Identifikation Schwierigkeiten bereitet.

Besonders intensiv diskutiert ist bis heute die Verteilung der Bordelle, da Pessimisten nur ein einziges Bordell – den Komplex VII 12,18–20 – in der Stadt identifizieren möchten, Optimisten hingegen sehr viel mehr Kontexte mit einer Bordellnutzung in Verbindung bringen[76]. Je nach Corpus gelangt man zu ganz unterschiedlichen Schlussfolgerungen. Wallace-Hadrill und Laurence stützen sich auf die Kartierung der sog. Cellae meretriciae, d. h. im Erdgeschoss gelegene Räume mit straßenseitigem Zugang und gemauerter Bank. Sie befanden sich in der sog. Altstadt, sodass Laurence auf den verruchten Charakter dieses Areals schloss[77]. Ganz im Gegensatz dazu sieht Thomas McGinn, bei dem Bars bzw. Gaststätten und Bordelle nahezu gleichbedeutend sind, die Prostitution überall im Stadtraum präsent. Allerdings ist die Befundbasis in beiden Fällen ausgesprochen problematisch: Anzügliche Bilder und Graffiti dürften kaum ausreichen, um eine Bar mit Prostitution zu verbinden, während kleine Räume mit gemauerter Liege auch Einliegerwohnungen oder Lagerräume darstellen könnten. Dass man sie vorzugsweise in der sog. Altstadt mit ihrer kleinteiligen Bebauungsstruktur antrifft, verwundert kaum. Bleibt man bei dem einzig sicher identifizierbaren Bordell

---

73 La Torre 1988.
74 Laurence 2007, 62–81.
75 Für Bäckereien Monteix 2009; zur Wollproduktion Moeller 1976, bes. 29–56. Die Identifikation der *officinae lanifricariae* ist stark umstritten, s. Santoro et al. 2011; bes. Monteix 2017, 216–224 Abb. 7.2. 7.3. Zu Fullonicae einschlägig Flohr 2013. Jüngere Überblickskartierungen bei Monteix 2017, 216–224 Abb. 7.
76 Wallace-Hadrill (1995, 51 f.) hat drei Kriterien benannt: 1) das Vorhandensein von gemauerten Betten, die öffentlich zugänglich sind; 2) das Vorhandensein explizit sexueller Darstellungen; 3) das Vorhandensein von explizit sexuellen Graffiti, vornehmlich solchen des Typus *hic bene futui*; kritisch McGinn 2002, 10; mit Hinweis auf die ältere Forschung, die diese Kriterien bereits teilweise entwickelt hatte, s. Levin-Richardson 2019, 4 f. Häufig werden auch sog. Cellae meretriciae – Räume mit straßenseitigem Zugang und gemauerter Liege mit Sexarbeit in Verbindung gebracht. Eschebach (1970, 174 f.) hat erstmals eine Liste von Cellae meretriciae erstellt, auf die sich Wallace-Hadrill (1995, 53) bezieht: VII 4,42; VII 11,12; VII 12,33; VII 13,15; VII 13,16; VII 13,19; IX 6,2 (nicht bei Eschebach und nicht bei McGinn 2002; 2004); IX 7,15; IX 7,17 (beide nicht bei McGinn 2004). Eschebach (1993, 492) fügte später VII 2,28 und VII 16 [Ins. Occ.],8 hinzu. Bei Guzzo und Scarano Ussani (2000, 66) findet sich auch die Casa di Laocoonte (VI 14,28). Da sich die Mehrzahl dieser Etablissements in Regio VII befindet, kommt Laurence (2007, 82–84. 92–101) zu dem Schluss, dass diese moralisch zweifelhaften Aktivitäten vor allem in der sog. Altstadt, mithin jenem Stadtviertel mit schmalen, dunklen Gassen, ihren Ort gehabt hätten. McGinn (2002, 13) fügt der Liste schließlich zwei rückwärtige Räume von Bars mit erotischer Ausmalung hinzu – VII 6,14 und VII 6,15 –; vgl. McGinn 2004, 291–294. Allerdings mögen diese Cellae auch als Einlieger- oder Gästewohnungen, von Wachpersonal oder als Lagerraum genutzt worden sein. Auf diese Unschärfe verweisen auch McGinn 2002, 14; Beard 2008, 105 f.; Ritter 2017, 228 Anm. 13; zusammenfassend Levin-Richardson 2019, 19 f.
77 Wallace Hadrill 1995; Laurence (2007, 82–92) spricht von „deviant behaviour".

(VII 12,18–20), so lässt sich nur konstatieren, dass es sich zusammen mit einer Vielzahl anderer Werkstätten und Läden im geschäftigen Altstadtviertel befand.

Im Unterschied zu den Bordellen lassen sich Geschäfte mit Lebensmittelverkauf anhand ihres Tresens verlässlich identifizieren (Kap. II 6). Ihre Konzentration entlang der großen Achsen zeigt, dass sie nicht in ein bestimmtes Viertel ausgegliedert waren, sondern das öffentliche Leben auf den Straßen bestimmten. Umgekehrt unterlagen sie durch ihre Einbindung in das städtische Leben auch einer sozialen Kontrolle[78]. Ein nuancierteres Bild ergibt sich, wenn man diese Etablissements – anders als in der Forschung üblich – nach ihrer Funktion differenziert (Abb. 333). Kleine Lebensmittelläden und Imbisse ohne Aufenthaltsräume finden sich nicht nur an den großen Achsen, sondern auch in Wohnvierteln, während Bars mit wenigen Aufenthaltsräumen an den Hauptstraßen lagen, größere Gaststätten jedoch oft im Abseits. Besonders groß war die Dichte an Gaststätten mit Hofbereichen im Südosten der Stadt, östlich der Via Stabiana. Hier, in den Regiones I und II, befand sich offenbar ein regelrechtes Ausgehviertel, das mit seinen grünen Gärten vor allem im Sommer aufgesucht worden sein dürfte. Signifikant ist schließlich nicht nur die Verdichtung, sondern auch das Fehlen von Etablissements, die Lebensmittel verkauften. In dem Abschnitt des Decumanus maximus, der Forum und Stabianer Thermen verbindet, reihten sich zwar Läden dicht an dicht, doch Geschäfte mit einem Tresen suchte man vergebens. Da auch andere Gewerbe, die Gerüche und Lärm produzierten, fehlen, darf man vielleicht auf eine Shopping-Meile für gehobene Bedarfe schließen.

Fullonicae finden sich in besonders großer Zahl im nördlichen Teil des Cardo maximus (Via del Vesuvio)[79]. Da sie weniger auf Laufkundschaft setzen mussten, weil man sie gezielt aufsuchte, waren die günstigeren Areale am Stadtrand für eine Ansiedlung geeignet. Zugleich waren diese gut für den Wagenverkehr erreichbar. Bäckereien mit Mühlen liegen entlang der Hauptstraßen (Via Stabiana; Via di Nola), Bäckereien ohne Mühlen, aber mit Backofen, indes in kleineren Seitenstraßen und in Wohngebieten[80]. Sie waren offenbar direkt auf ihren Absatzmarkt bezogen.

Diese unterschiedlichen Verteilungsmuster deuten darauf hin, dass die Sichtbarkeit des Geschäfts, seine Nähe zum Kunden, seine Erreichbarkeit für die Anlieferung von Rohstoffen sowie die Verfügbarkeit von Wasser, die Möglichkeit zur Abwasserentsorgung[81] und nicht zuletzt die Grundstückspreise je nach Business von unterschiedlich großer Bedeutung waren[82]. Für Bars und größere Bäckereien, die auf Laufkundschaft bauten, war eine Lage an einer der Hauptstraßen besonders interessant. Geschäfte, die wie die Fullonicae oder die größeren Gaststätten gezielt aufgesucht wurden, mochten stärker auf Randgebiete ausweichen. Dies allein erklärt jedoch nicht die Bildung von funktionalen Clustern in manchen Straßenabschnitten. Tatsächlich mag der Wettbewerb – etwa unter den *fullones* oder Barbesitzern – zur Ausbildung funktionaler Nuclei beigetragen haben, sodass der Kunde in einem Areal gleich mehrere, konkurrierende Unternehmen vorfand[83]. Solche Prozesse haben in Pompeji zwar nicht zur Entstehung von spezifischen Handwerker-Vierteln geführt[84], doch trugen ökonomische Cluster dazu bei, einzelne Straßenabschnitte mit bestimmten Atmosphären aufzuladen.

---

78 Jacobs [1961] 1992: „[...] there must be eyes upon the street, eyes belonging to those we might call the natural proprietors of the street. The buildings on a street equipped to handle strangers and to insure the safety of both residents and strangers, must be oriented to the street. They cannot turn their backs or blank sides on it and leave it blind."

79 Laurence 2007, 74 mit Karte 4.4; erneut Flohr 2013, 229–234 Abb. 101.

80 Dies gilt etwa für die Altstadt (Regio VII) und den Decumanus, der durch Regio VI führt, s. Laurence 2007, 69 f. mit Karten 4.1 und 4.2; Schoonhoven 1999, 229. Warum sie im Segment östlich der Via Stabiana fehlen, ist allerdings unklar. Zu Aufbau und Funktionsweise pompejanischer Backöfen, s. Monteix 2013, 19–25.

81 Flohr (2013, 186 f.), der sich allerdings gegen eine Überbewertung dieser Aspekte ausspricht, s. Flohr 2013, 231 f.; zur leichten Verfügbarkeit von Wasser, s. La Torre 1988, 83.

82 La Torre 1988, 79.

83 Ellis (2018, 94) zeigt für die Bars, dass diese nicht dem Prinzip des „least cost path" folgen, sondern dem „Hotelling's law". Es formuliert das Prinzip, dass „[a] certain kind of business will attract others of the same kind"; zu Fragen der Lokalisierung von Gewerben demnächst ausführlich Nils Hempel (Kieler Dissertation in Arbeit).

84 Vgl. Monteix 2010, 158.

Die Verteilung von Häusern nach Größe und Ausstattung

Einen sehr wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung von städtischen Arealen hat der Charakter der Wohnbebauung. In Pompeji waren einzelne städtische Areale durch das Fehlen öffentlicher Architektur und ökonomisch genutzter Räume als richtiggehende Wohnviertel erfahrbar. Dies gilt für den Bereich zwischen der Via Consolare im Westen, der Via del Vesuvio im Osten und der Via delle Terme/Via della Fortuna im Süden, für das Areal im Süden und Südosten des Forums und für den Bereich zwischen Via Stabiana im Westen, Via dell'Abbondanza im Norden und Via di Nocera im Osten (hier allerdings mit großen, ökonomisch genutzten Gärten). Diese vornehmlich durch Häuser und ruhige Nebenstraßen geprägten Bereiche dürften eine ruhige Atmosphäre besessen haben.

In der Forschung intensiv diskutiert ist die Frage, ob die Qualität des Wohnens von der stadträumlichen Lage abhängig war. Andrew Wallace-Hadrill ging davon aus, dass größere und kleinere Häuser gleichmäßig über den Stadtraum verteilt gewesen seien[85]. Er analysierte zwei Bereiche der Stadt – eine Stichprobe aus der Regio VI und eine aus der Regio I – im Hinblick auf Hausgrößen (Erdgeschoss) und Hausmerkmale (insbesondere Anzahl der Atrien/Peristyle) und unterschied dabei vier Haustypen von groß bis klein. Wallace-Hadrill ist Recht zugeben, dass es in Pompeji keine strikte Zonierung gab, da innerhalb einer Insula und selbst innerhalb eines einzelnen Hauses verschiedene soziale Gruppen zusammenwohnten und alle sozialen Gruppen ein gemeinsames Interesse am Handel hatten[86]. Sein Ansatz ist jedoch im Hinblick auf die verwendeten Samples kritisiert worden. Er orientierte sich an der (modernen) Regio VI und verrechnete die kleineren Grundstücksgrößen der Insulae 14 und 16 östlich der Via di Mercurio mit den Großbauten auf den Insulae 9, 11, 15, 10, 12 und 13 westlich der Via di Mercurio, zu denen etwa die Casa del Fauno (VI 12,2.5) zählt. Folglich haben andere Statistiken zu anderen Ergebnissen geführt. La Torre und Damian Robinson schlugen eine insulabasierte Auswertung von Hausgrößen und architektonischen Merkmalen von Häusern vor[87]. Robinsons Ansatz wurde von Astrid Schoonhoven weiter verfeinert[88], die acht Typen von Wohngebäuden unterschied und diese für den gesamten Stadtraum kartierte (Abb. 20). Ihre Ergebnisse zeigen, dass große und reich ausgestattete Häuser – insbesondere ihr Typ 7 – nicht etwa gleichmäßig über den Stadtraum verteilt waren. Sie lagen an den Hauptstraßen und am West- und Südrand der Stadt, wo sich ein attraktiver Blick in die Landschaft bot[89], darüber hinaus aber auch im Nordwesten, im ruhigen Wohnviertel zwischen der Via Consolare und der Via di Mercurio[90]. Eeva-Maria Viitanen and Heini Ynnilä haben zuletzt in ihre Auswertung noch einen weiteren Aspekt – die Entwicklung von Wohnraum auf mehreren Terrassen – integriert und die Analyse weiter verfeinern können[91]. Auch die Terrassenwohnungen am West- und Südrand der Stadt können vor diesem Hintergrund mit einem gehobenen Wohnstandard in Verbindung gebracht werden. In dem Verteilungsmuster manifestieren sich spezifische Wohnqualitäten, die von der Elite geschätzt wurden: im Unterschied zu heute die Nähe zu den Hauptstraßen, die als soziale Bühne für die Anrainer fungierten[92], weiterhin Ruhe und Abgeschiedenheit und schließlich eine attraktive Aussicht. Der Bereich der sog. Altstadt zeichnete sich demgegenüber durch eine kleinteilige

85 Wallace-Hadrill 1994, 75–78. 86 f.; kritisch diskutiert bei Schoonhoven 1999, bes. 233; 2006, 26 f.
86 Wiederholt bei Mignone 2016, 165–168.
87 La Torre 1988, 88 f.; Robinson 1997; vgl. Kaiser 2011, 76.
88 Schoonhoven 1999, 224–227 Taf. 4–7; 2006, 174–188.
89 Zur Konzentration an den Haupstraßen, s. Robinson 1997, 142 (sein Typ 4); Schoonhoven 1999, 233 f.; 2006. Viitanen und Ynnilä (2014, 144 Abb. 2) schließen auch die Hanghäuser mit ein, die in der Grundfläche zwar kleiner ausfallen, sich dafür jedoch auf mehreren Stockwerken entwickeln.
90 La Torre 1988, 88 f.; Wallace-Hadrill 1994, 67–82; Schoonhoven 2006, 176; Haug (im Druck).
91 Viitanen et al. 2012; Viitanen – Ynnilä 2014, 144 Abb. 2.
92 Kaiser 2011, 82 f.

Flächennutzung aus. Hier machten kleinste Wohneinheiten 75 % der Bebauung aus, große Häuser fehlten fast vollständig[93]. Die sog. Altstadt mochte daher auf ihre Bewohner und Nutzer vielleicht sogar einen ärmlichen Eindruck gemacht haben.

Die Verteilung von Gestaltungselementen im öffentlichen Raum

Nicht nur Bau- und Nutzungsstrukturen, sondern auch die Gestaltung von Oberflächen – Fassaden und Pavimenten –, der Einsatz von Kapitellen, der Umgang mit Bildern und die Platzierung von Dipinti trugen zur atmosphärischen Differenzierung des öffentlichen Raums bei.

Für die Wahrnehmung des Stadtraums prägend war der Unterschied zwischen versiegelten Flächen und Grünflächen. Letztere blieben auf das Areal des Amphitheaters beschränkt. Weitere Differenzierungen ergaben sich durch die Pavimentierungen. Das Forum verfügte als einziger öffentlicher Raum über ein Paviment aus rechteckigen weißen Platten. Es wurde dadurch zu einem eleganten Schauraum. Davon unterschieden sich die Pavimente der Hauptstraßen mit ihren polygonalen schwarzen Basaltsteinen, während manche Nebenstraße einen einfachen Battuto aufwies. Die Gehwege mit ihren Estrichen, wie sie auch im Hausinneren zum Einsatz kamen, vermittelten zwischen Innen und Außen. Am Boden wurde somit eine räumliche Gliederung ablesbar, über die Forum und Amphitheater als eigene ‚Viertel' definiert wurden.

Nicht weniger prägend ist das Material der Fassaden. Am Forum besaß die Mehrzahl der Gebäude eine Marmorverkleidung, auch der Fortuna-Tempel in der Fortsetzung des Forums war mit einer Marmorfront versehen, während alle anderen Fassaden auf Marmor verzichteten. In den Hauptstraßen bestanden die Fassadenoberflächen auch noch im 1. Jh. n. Chr. zum Teil aus repräsentativen Tuffquadern, daneben kam Opus testaceum als sichtbares Oberflächenmaterial zum Einsatz, andere Mauerwerksformen – etwa Opus incertum und Opus reticulatum – waren zumeist verputzt. Anders in den Nebenstraßen: Hier konnten die Fassaden auch nur getüncht werden oder das einfache, unregelmäßige Mauerwerk blieb sichtbar.

Eine weitere Differenzierung des Stadtraums ergab sich durch den Einsatz von Bildern. Statuen waren im frei zugänglichen, öffentlichen Raum auf das Forum und die beiden forumsähnlichen Platzanlagen beschränkt – den Bogen in der Achse der Via del Foro und das Tetrapylon am Schnittpunkt von Via dell'Abbondanza und Via Stabiana. Straßenplätze erweisen sich darin als besonders prominente Bildräume. Bei den zweidimensionalen Bildern verhielt es sich indes umgekehrt: Am Forum wurde an den Marmorfassaden auf eine Bemalung und damit auch Bebilderung verzichtet, während die Bilder im Straßenraum großes Gewicht gewannen – und zwar insbesondere entlang der besonders belebten Hauptstraßen. In den Nebenstraßen waren sie indes deutlich seltener.

So prägend die Grunddifferenz von Haupt- und Nebenstraßen für das Stadterlebnis war: Auch entlang einer Hauptstraße variierte die Gestaltung, das Flair der angrenzenden Viertel wurde entlang der Achse spürbar. Gut greifbar ist dies für den Decumanus maximus. In den forumsnahen Abschnitten waren es die repräsentativ gestalteten Nebenfassaden der Forumsgebäude, welche die Straße flankierten. Jenseits von sog. Comitium und Eumachia-Gebäude folgte bis zum Tetrapylon eine prunkvolle Ladenstraße für gehobene Bedarfe, mit Tuffquader- oder Latericiumfassaden. Jenseits der Kreuzung mit der Via Stabiana handelte es sich um ein Areal, das dicht von Werkstätten, Läden, Bars und Restaurants geprägt war. An den verputzten Fassaden begleiteten Götter- und Larendarstellungen den Passanten auf Schritt und Tritt, bevor Richtung Stadtausgang – auf Höhe des Amphitheater-Viertels – Läden und Werkstätten selten wurden und die Wände häufig auf einen rot-weißen Zonen-Decor reduziert blieben (Abb. 15).

93 Schoonhoven 2006, 176 f.: Typen 1 und 2.

Bis zu einem gewissen Grad wurde die atmosphärische Qualität eines Stadtviertels nicht nur durch die öffentlich zugänglichen Verkehrsflächen geprägt, sondern auch durch die Innengestaltung der größeren Funktionskomplexe – und zwar insbesondere der großen Freiflächen, die sie oftmals einschlossen. Auch hier erzeugten Pavimente, Innenfassaden und der Umgang mit Bildern ein gewisses Flair.

Die offenen Höfe im Stadtzentrum, in Forumsnähe, besaßen eine Pflasterung (Eumachia-Hof; sog. Comitium), Pavimente in Opus signinum (Macellum), im Sonderfall des sog. Laren-Heiligtums auch ein Opus sectile, das an einen prunkvollen Innenraum erinnerte. Nur im Fall des Apollo-Heiligtums wurde die Hoffläche zur Anpflanzung von Büschen genutzt, die den Tempel flankierten. Damit kontrastierten die großen Grünflächen des Foro Triangolare, der großen Palaestra und der Porticus post scaenam, die als die eigentlichen Parks der Stadt fungierten. In bescheidenerem Umfang galt es auch für das Venus-Heiligtum mit seinen symmetrisierten Baumpflanzungen. All diese Komplexe lagen abseits des Forums, das als gestalteter Architekturraum in besonderer Weise Urbanität geatmet haben muss.

Unterschiede ergaben sich in diesen Innenhöfen – wenigstens in der Tendenz – auch im Umgang mit Bildern und Statuen. Die Portiken der Forumsgebäude – im Apollo-Heiligtum, Macellum und Eumachia-Gebäude – haben eine bilderreiche Ausmalung erhalten, während in der großen Palaestra, vielleicht auch in der Porticus post scaenam und in den Höfen der Forumsthermen und suburbanen Thermen auf Bilder weitgehend verzichtet wurde. Außerhalb des Forums sind nur die Portiken von Isis-Tempel und Stabianer Thermen mit Bildern ausgestattet worden.

Die Forumsgebäude wurden zudem wie das Forum selbst für die Aufstellung von Ehrenstatuen genutzt, während man diese außerhalb des Forums, in den Thermen, im Amphitheater und in den Portiken, die zu den Theatern gehörten, deutlich seltener antraf. Eine Ausnahme markierten der Isis-Tempel mit seinen zahlreichen Votiven sowie das Theater. Es waren somit vor allem die forumsnahen Funktionsbauten, die besonders bilderreich ausgestattet waren und die von den Eliten als Repräsentationsraum in Anspruch genommen wurden.

Die Dichte der anwesenden Menschen

Aus den zuvor genannten Parametern ergibt sich implizit ein letzter Aspekt, der die atmosphärische Wirkung des Stadtraums in ganz erheblichem Maße bestimmte: die Dichte der anwesenden Menschen. Erstmals wurde dieser Aspekt statistisch von Laurence erfasst, der Straßenaktivität über das Verhältnis von Türöffnungen je Straßenmeter rekonstruierte[94]. Auf dieser Basis ergibt sich eine besonders intensive Nutzung der Hauptachsen. In jüngerer Zeit haben Space-Syntax-Untersuchungen die Analyse der Nutzungsintensität verfeinert, indem Details wie die Überbauung von Straßen oder ihre Sperrung für den Wagenverkehr Berücksichtigung fanden[95]. Jüngst kartierte Eric Poehler über eine GIS-Netzanalyse Eingänge nicht in Bezug auf Straßen, sondern in Bezug auf Flächen, nämlich Insulae. Damit konnte er zeigen, dass gerade die Umgebung des Forums, insbesondere die Via degli Augustali, weiterhin die Via Consolare, der Cardo maximus sowie der Decumanus maximus in seinem Westteil intensiv von Fußgängern genutzt gewesen sein müssen, weniger jedoch der östlichste Abschnitt der Via dell'Abbondanza **(Abb. 353)**[96]. Die Dichte der anwesenden Menschen ist per se ein Erlebnisfaktor, zugleich implizieren dicht frequentierte Bereiche, dass mehr ‚Fremde', die nicht aus der Nachbarschaft stammen, zugegen sein müssen[97].

94 Laurence 2007, 102–116; diskutiert bei Poehler 2017, 168–180.
95 Newsome 2009, 124.
96 Poehler 2017a, 182 Abb. 6.8; vgl. Poehler (im Druck).
97 Explizit Poehler (im Druck).



Abb. 353: Intensität der Fußgängernutzung des Stadtraums (nach Poehler 2017a)

2.2 Die atmosphärische Textur: Stadtviertel

Die Diskussion einzelner Parameter hat offengelegt, dass Gestaltungs- und Nutzungsstrukturen Effekte auf die Wahrnehmung von Arealen gehabt haben müssen[98]. Zu einer Wahrnehmung von einem Areal als Viertel verdichten sich solche Effekte jedoch erst durch ihre Korrelation. Selbstredend fallen die genannten Parameter nicht exakt zusammen – weder in heutigen noch in antiken Städten. Die Verteilung von Grünflächen kann eine andere Gliederung nahelegen als die Verteilung von öffentlichen Funktionsbauten, Hausgrößen oder Wirtschaftseinheiten. Und doch: Im Folgenden wird sich anhand einzelner Bereiche zeigen, dass einzelne Areale mit bestimmten Erlebnisqualitäten aufgeladen waren. Solche Atmosphären werden für das Forum, das Altstadtviertel, das ruhige Wohnviertel der Regio VI, das Areal von Foro Triangolare, Theater und Isis-Tempel sowie das Viertel des Amphitheaters beschrieben **(Abb. 354)**[99].

98 In diesem Sinn können Stadtquartiere als Medium und Ergebnis sozialer Praktiken verstanden werden, s. Berding 2019, 185: „[…] das Quartier [wird] nicht in einem geschlossen-euklidischen Sinne, sondern als unumgrenztes Produkt sozialen Handelns verstanden, das gesellschaftliche Strukturen widerspiegelt und soziale Interaktionen wiederum gleichermaßen beeinflusst. Demzufolge existiert das Quartier nicht per se, sondern wird durch individuelle und kollektive Aneignungsprozesse immer wieder neu hervorgebracht und ausgehandelt." Folglich haben andere Statistiken zu anderen Ergebnissen geführt. La Torre (1988) und Damian Robinson (1997) haben eine regiobasierte Analyse *aller* Insulae vorgeschlagen und analysieren dazu Hausgrößen und architektonische Merkmale der Häuser. Robinsons Ansatz wurde von Schoonhoven weiter verfeinert. Sie unterschied acht Typen von Wohngebäuden und bewertete sie nach den von Herman Geertman angenommenen verschiedenen Bereichen der Stadtentwicklung. Noch interessanter ist ihre Kartierung aller Einheiten für die gesamte Stadt (hier Abb. 20).

99 Kritisch gegenüber einer Kartierung von Quartieren Poehler (im Druck). Allerdings stützt er seine Beobachtungen auf Straßen, die eine axiale Stadterfahrung privilegieren, und lässt Flächenparameter außen vor. Zur Fluidität von Übergängen, s. hier und Kap. IV 2.1.

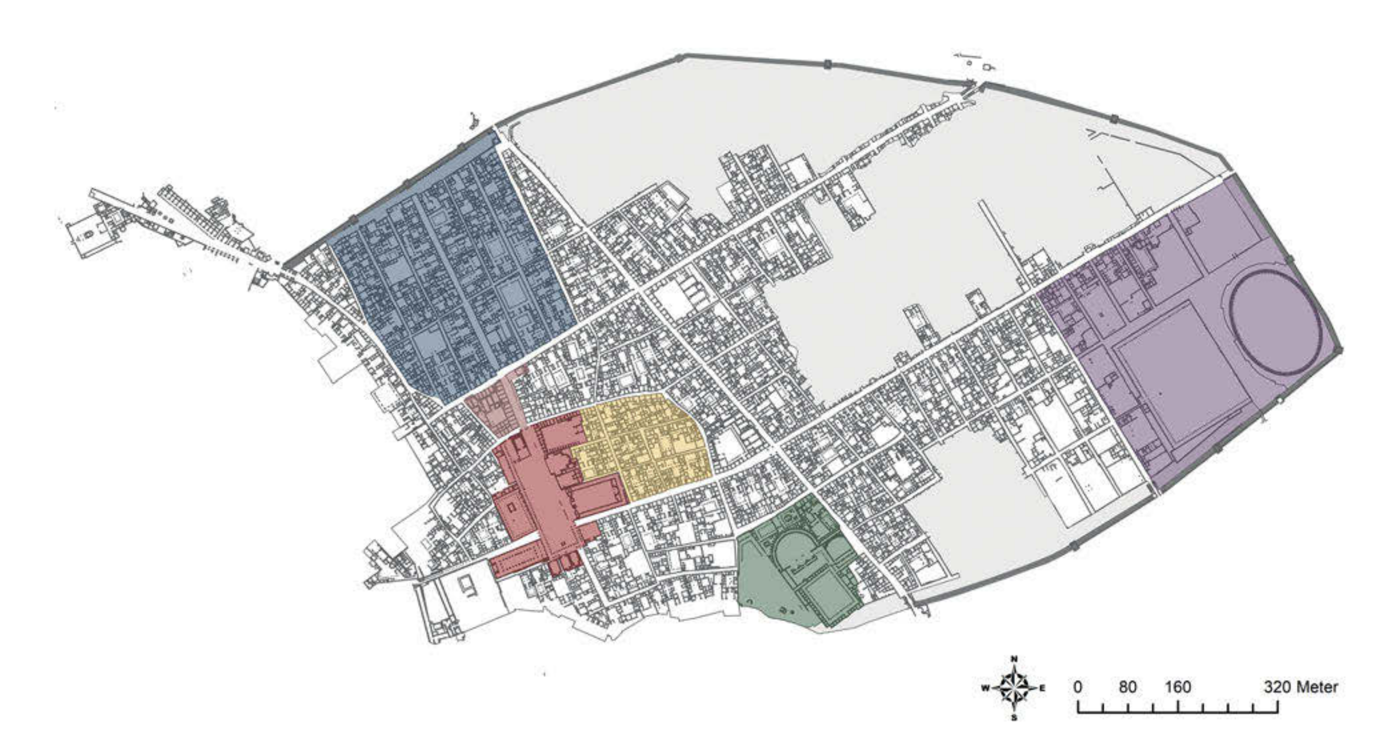


Abb. 354: Hypothetische Kartierung verschiedener Stadtviertel Pompejis

Das Forum und seine angrenzenden Gebäude: Städtischer Prunk

Das Forum konstituierte die größte Freifläche im urbanen Raum und ermöglichte dadurch ein besonderes Raumgefühl. Der Platz hob sich mit seinem weißen Pflaster vom dunklen Straßenraum ab und war auf drei Seiten von zweigeschossigen Portiken umgeben, die eine Strukturierung und Rhythmisierung erreichten. Die geschlossene Randbebauung und die Verschließbarkeit mit Toren dürften zur Wahrnehmung des Platzes als geschlossener Raum entscheidend beigetragen haben. Die an das Forum angrenzenden Gebäude machten den städtischen Hauptplatz zu einem multifunktionalen Zentrum, das verschiedene öffentliche, d. h. für die Gemeinschaft als Ganzes zentrale Funktionen, auf sich vereinigte. Mit dem Kapitol, dem Apollo-Tempel und den Heiligtümern auf der Ostseite standen Räume für rituelle Handlungen zur Verfügung, mit dem Macellum ein ökonomischer Prunkkomplex, mit der Basilica und den Gebäuden im Süden administrative Einheiten. Diese Gebäude zeichneten sich durch anspruchsvolle Architekturen aus. Repräsentative Hallengebäude wechselten sich mit Peristylanlagen unterschiedlicher Funktion und prunkvollen, architektonisch gerahmten kleinen Plätzen ab, die an das Forum anschlossen (sog. Laren-Heiligtum; sog. Comitium). Alle Architekturen verband eine gehobene Ausstattung. Diese kam nicht nur in aufwendigen Materialien – etwa Opera sectilia (Kapitol; Apollo-Tempel; sog. Laren-Heiligtum) und marmornen Wandverkleidungen –, sondern auch in der massiven Präsenz von Statuen zum Ausdruck: Kult- und Votivstatuen waren in den Heiligtümern aufgestellt, Ehrenstatuen auf dem Platz selbst und wohl auch in allen angrenzenden Gebäuden. Nicht zuletzt hatten die Peristylanlagen des Apollo-Heiligtums, des Eumachia-Gebäudes und des Macellums eine bilderreiche Ausmalung erhalten. All diese Gestaltungsformen machten das Forum zu einem wertigen, prestigeträchtigen Zentrum der städtischen Gemeinschaft. Grünflächen, die in eine Welt des ‚Draußen' entführt hätten, waren auf einige wenige Büsche reduziert, die den Apollo-Tempel rahmten. Demnach war dem Forum die ‚urbanste' Atmosphäre aller städtischen Bereiche zu eigen.

Dieser gehobene Charakter strahlte auf die Umgebung aus: Repräsentativ fielen die forumsnahen Abschnitte des Decumanus maximus aus, der westlich des Forums von der Hauptfassade des Apollo-Tempels und der Nebenfassade der Basilica bestimmt war, östlich des Forums von den Nebenfassaden des Eumachia-Gebäudes und des sog. Comitiums. Eine noch prominentere Rolle spielte die platzartig erweiterte Via del Foro, deren forumsnaher Abschnitt beidseitig von einem



Abb. 355: Kreuzung von Via degli Augustali und Vicolo Storto

Ehrenbogen flankiert wurde. Mit dem auf die Straße bzw. die Straßenkreuzung ausgerichteten Fortuna-Tempel und den Forumsthermen lagen hier die Hauptfassaden prominenter Gebäude.

Die sog. Altstadt: Das Geschäftsviertel

Ein besonders dicht urbanisierter Bereich schloss östlich an die prunkvolle Bebauung der Forumsostseite an. Er befand sich gewissermaßen im Schatten des öffentlichen Zentrums, zu dem kein direkter Straßendurchgang bestand. Diese ‚Altstadt' war durch eine kleinteilige Bebauungsstruktur mit unregelmäßigem Straßenverlauf charakterisiert. Der Kontrast zum Forum mit seiner monumentalen, axial organisierten Struktur konnte größer nicht sein. Der unregelmäßige Straßenverlauf mag auch von der antiken Stadtbevölkerung mit einem besonders hohen Alter des Viertels assoziiert worden sein (Kap. II 1.1). Der atmosphärische Charakter wurde in den Straßen erfahrbar, die das Viertel durchschneiden. Die gewundenen Straßen waren von einer Vielzahl an Läden und Werkstätten geprägt, auch das Bordell lag hier. Insbesondere das produzierende Gewerbe musste für einen entsprechenden Lärm und Gerüche gesorgt haben (Abb. 19). Die Häuser, die sich auf den angrenzenden Parzellen anschlossen, fielen hinsichtlich ihrer Größe und Ausstattung besonders bescheiden aus. Man kann folglich von einem sozial einfachen Viertel sprechen. Dies bedeutet nicht, dass man auf Bilder verzichtet hätte. Die bogenförmig verlaufende ‚Hauptstraße' des Viertels, Via degli Augustali/Vicolo del Lupanare **(Abb. 355)**, war durch eine dichte Sequenz von Götterbildern geprägt – darunter eine Iuppiter-Darstellung in einer Nische sowie ein Larenbild in Verbindung mit einem Altar **(Abb. 356)**. Dazu gesellte sich ein auffälliges Elefantenbild, das als Erkennungsmerkmal eines Hospitiums gedient haben mag[100]. Dabei muss sich das Areal durch

100 Von Westen nach Osten: VII 4,16 (Laden): links des Eingangs Mars, rechts Nische mit Iuppiter-Darstellung, s. Fröhlich 1991, 325 Kat. F48; zwischen VII 4,22 und VII 4,23 (Haus): Venus, auf Pfeiler gestützt, ihr gegenüber Mercur, im Hintergrund Priapus gegen Säule gelehnt; VII 9,28 (Laden): links des Eingangs Mercur mit Caduceus und Marsupium neben Omphalos mit Schlange, s. Fröhlich 1991, 328 Kat. F53; VII 9,30: zu einer Seite des Eingangs Bacchus, der Trauben in einen Kantharos auspresst, zu dem ein Panther aufspringt, zur anderen Mercur, s. Museo Borbonico 1827, Taf. 50, 1; Fröhlich 1991, 328 Kat. F55 Abb. 11; Van Andringa 2009 Abb. 225; zwischen VII 12,9 und VII 12,10: Mercur nach links, s. Fröhlich 1991, 330 F59; VII 1,41–42 (Taberna M. Noni Campani): Darstellung eines Lar neben Altar mit einer Gruppe von Personen (wahrscheinlich Vicomagistri), s. Fröhlich 1991, 324 Kat. F44; VII 1,44 (Hospitium des Sittius): Elefant, der von Schlange umwunden wird, s. Fröhlich 1991, 324 Kat. F45.

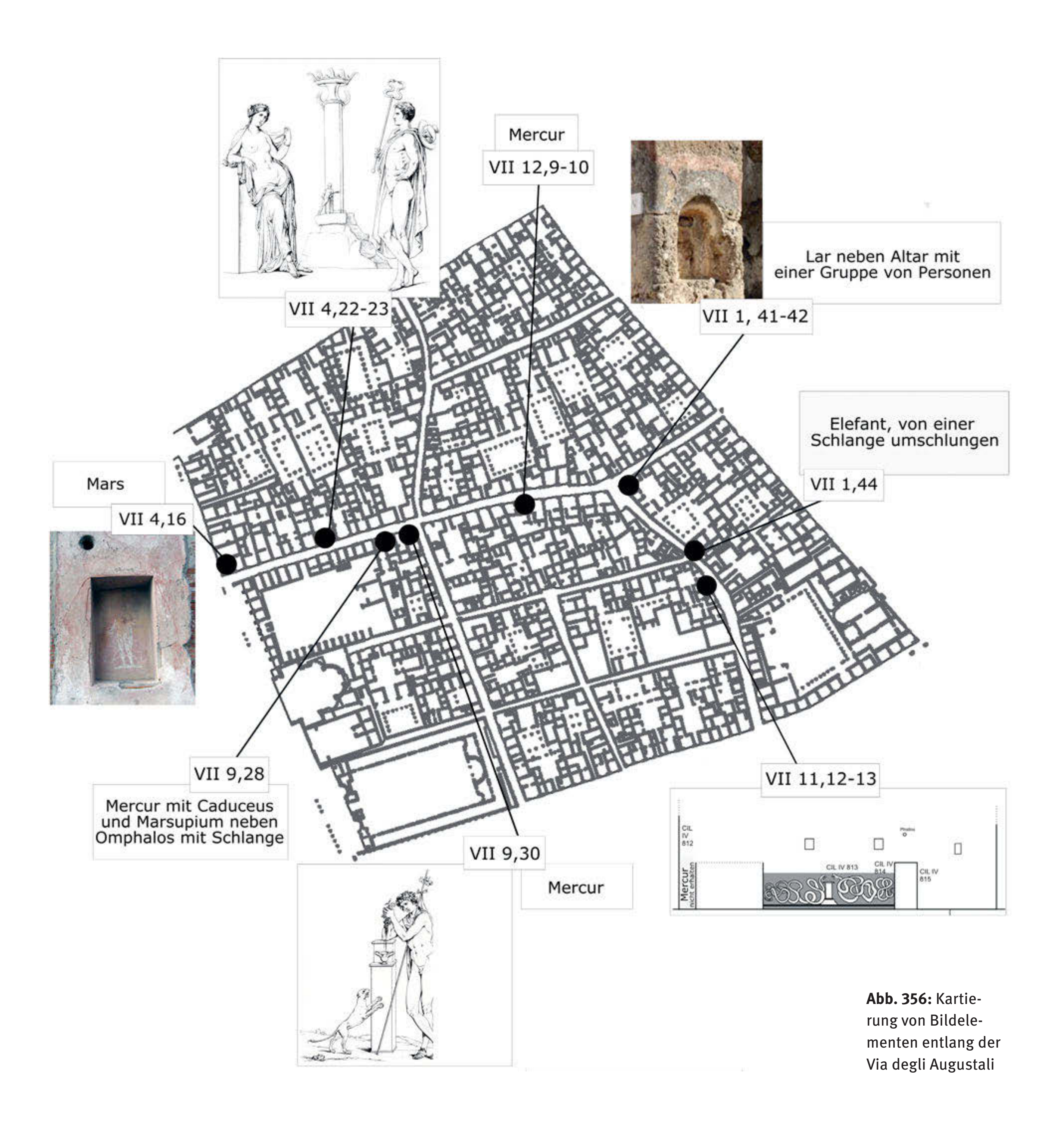


Abb. 356: Kartierung von Bildelementen entlang der Via degli Augustali

eine besonders hohe Dichte an Fußgängern ausgezeichnet haben (Abb. 353). Zudem konnten fast alle Straßen von Wagen befahren werden. In den engen Gassen dürfte dies eine Atmosphäre von Geschäftigkeit erzeugt haben.

Das Wohnviertel der Regio VI: Ruhe und Prunk

Das ruhige Wohnviertel der Regio VI war durch das Fehlen öffentlicher Großbauten, vor allem aber durch besonders repräsentative Stadthäuser der samnitischen Zeit geprägt, etwa die Casa del Fauno (VI 12,2.5), die Casa di Pansa (VI 6,1) oder die Casa del Labirinto (VI 11,8–10)[101]. Möglicherweise bestimmten noch im 1. Jh. n. Chr. einzelne der alten, repräsentativen Tuffquader-Fassaden das Bild. Doch auch wenn sie wie die Casa del Fauno einen Verputz erhalten hatten, darf man sich das Erscheinungsbild repräsentativ vorstellen. Von dem gehobenen Wohnstandard kündete die proportional große Zahl an Hauseingängen mit Figuralkapitellen und italo-korinthischen Kapitellen (Abb. 343). Da diese Fassaden insbesondere auf die großen Achsen, die das Viertel rahmten, ausgerichtet waren – die Via Consolare und die Via delle Terme/Via della Fortuna –, wurde man bereits hier auf den Charakter des Viertels eingestimmt. Weniger aufwendig, aber doch altertümlich wirkten die Blockkapitelle, die insbesondere entlang der Via di Mercurio in großer Dichte auftraten (Abb. 343).

Im Inneren des ‚Viertels' machten die langen, geschlossenen Außenmauern die enorme Ausdehnung der großen Stadthäuser erlebbar. Sie prägten insbesondere die kleinen Cardines, die das Wohngebiet erschlossen. Diese Straßen wurden wohl vor allem von den unmittelbaren Anrainern genutzt, wodurch sich ein besonderes Maß an nachbarschaftlicher Vertrautheit, mithin ein besonderes ‚Quartiersbewusstsein' eingestellt haben dürfte.

In all diesen Charakteristika unterschied sich das Areal signifikant von anderen Wohnbereichen, doch war es in sich nicht völlig homogen strukturiert. Eine gewisse ökonomische Aktivität ist entlang der beiden größeren Achsen greifbar, die das Viertel durchschnitten – der Via di Mercurio (Cardo) und dem Vicolo di Mercurio (Decumanus). Im Zuge der zunehmenden Kommerzialisierung des Stadtraums, die Pompeji seit dem 2. Jh. v. Chr. erfasste, sind hier einzelne Tabernae entstanden (Abb. 19)[102], mutmaßlich in augusteischer Zeit kamen mit einer Bäckerei und zwei Imbissen Lebensmittelgeschäfte hinzu[103], spätestens nach dem Erdbeben wurde der Imbiss VI 10,1.19 zu einer Bar[104], die als eigentlicher Publikumsmagnet des Viertels fungiert haben mag. Auch dürften einzelne Häuser in Werkstätten verwandelt worden sein[105]. Dennoch fällt die deutliche Differenz auf, die sich zwischen dem Cardo der Via di Mercurio (Abb. 17) und den Hauptachsen der Stadt ergibt: Via Stabiana und Via dell'Abbondanza fungierten als Ladenstraßen, während die Via di Mercurio über längere Abschnitte von geschlossenen Fassaden bestimmt wurde. Die Blockierung durch Turm (XI) hat offensichtlich erheblich zum ‚ruhigeren' Charakter des Viertels beigetragen. Erst südlich der Kreuzung mit der Via delle Terme/Via della Fortuna, d. h. in dem Abschnitt, der heute Via del Foro genannt wird, zeichnete sich die Straße durch eine dichte merkantile Nutzung aus. Hier wird noch einmal besonders deutlich, wie sich eine Straße an den Charakter der jeweils umgebenden Bebauung anpasst.

101 So bereits Zanker 1995, 33; in Bezug auf die Via di Mercurio und ihre Häuser mit ihren Fassaden in Opus quadratum: Lauter 2009, 62; Helg 2018, 121.
102 Lauritsen (im Druck) mit Verweis auf die Casa di Caprasia e Nymphius (VI 10,4) und die Casa dei cinque scheletri (VI 10,2), die im späten 2. Jh. v. Chr. als erste Gebäude entlang der Achse mit einer Taberna-Einheit versehen wurden.
103 Ausführlich zu dem sich wandelnden Charakter der Via di Mercurio, s. Lauritsen (im Druck).
104 Rossi 2006, 74.
105 Lauritsen (im Druck) verweist auf VI 7,8–12 mit der Darstellung von Zimmerleuten an der Fassade, sodass er hier eine entsprechende Werkstatt lokalisiert.

Das Areal von Foro Triangolare, Theater und Isis-Tempel: Einheitlichkeit und Vielfalt

Im Süden der Stadt lag ein Areal verschiedener zusammenhängender öffentlicher Baukomplexe: das Heiligtumsareal des Foro Triangolare, Theater, Theatrum tectum, Porticus post scaenam sowie Isis-Tempel. Vom Foro Triangolare führten verschiedene Zugänge sowohl in die Cavea als auch – über eine prominente Treppe – in den Bereich hinter der Scaenae frons, von wo aus man auf die Bühne, auf die Orchestra, aber auch in die Porticus post scaenam gelangte. Auch vom Isis-Tempel erreichte man die Cavea – der Kult war offensichtlich unmittelbar auf performative Akte bezogen. Die Durchgänge dürften den Zusammenhang der Komplexe insbesondere im Kontext von Prozessionen und rituellen Handlungen erfahrbar gemacht haben. Darüber hinaus überblickte man vom höher gelegenen Foro Triangolare den gesamten Theaterkomplex. Diese Sichtbeziehung machte die Zusammengehörigkeit auch atmosphärisch erlebbar.

Abgesehen von solchen Bezügen, die sich durch Sicht- und Bewegungsachsen einstellten, ist das Verhältnis der verschiedenen Komplexe durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede gekennzeichnet. Das Heiligtumsareal sowie die Porticus post scaenam des Theaters verfügten über weitläufige Grünflächen und dürften daher inmitten des sonst dicht bebauten urbanen Raums einen Ort der Entspannung und des Müßiggangs bereitgehalten haben. Beide Grünflächen waren von Portiken eingefasst, die man geschützt vor Sonne und Regen zum Lustwandeln nutzen mochte und von denen aus sich immer wieder neue, attraktive Blicke auf die Freiflächen boten. Beide Komplexe besaßen somit auch eine hohe Verweilqualität abseits des städtischen Trubels. Die atmosphärischen Qualitäten dieser Grünflächen unterschieden sich jedoch. Im Heiligtum handelte es sich um ein Areal von polygonalem Zuschnitt, die Tempelruine und die verschiedenen Mikroarchitekturen schufen ein sakralidyllisches Ambiente mit Ausblick in die Landschaft. In der Porticus post scaenam des Theaters umschloss die rechteckige Porticus den Erlebnisraum, vielleicht beherbergte sie Geschäfte. Das Areal mochte daher vielleicht etwas belebter als das Heiligtumsgelände gewesen sein. Grundsätzlich dürften aber die großen Grünflächen Ruhe verströmt haben.

Das Isis-Heiligtum, das wohl von einer exklusiven Klientel an Eingeweihten aufgesucht wurde, besaß keine offene Grünfläche, jedoch einen Hof, der weitgehend vom Tempel dominiert wurde. Die Architektur des Tempels, der Decor von Purgatorium und Porticus und nicht zuletzt die zahlreichen Votivgaben rekurrierten auf ägyptische Motive, sodass das Heiligtum zu einem Erfahrungsraum von Fremdheit geworden sein dürfte. Durch seinen exklusiven Charakter mag es sich in die Ruhe des Viertels eingefügt haben.

Geschäftigkeit stellte sich erst an den Rändern des Viertels ein: An der Via Stabiana, die das Areal im Osten begrenzte, befanden sich zahlreiche Läden und Bars, welche die Flaneure und Theaterbesucher mit Essen und Trinken versorgt haben. Hier fand man sich in einem gänzlich anderen Kontext wieder: in der turbulenten Atmosphäre der Straße, die aus der Stadt hinausführte.

Das ‚Theater-Viertel' war im Unterschied zu den anderen besprochenen Arealen durch einen stärker heterogenen Charakter geprägt. Jede Teileinheit besaß eine eigene Färbung, und doch war der Komplex als Ganzes durch den räumlichen Zusammenhang öffentlicher Funktionskomplexe, den Bezug auf das Theater als verbindendes Element und – außerhalb größerer Events – die relative Ruhe geprägt.

Das Amphitheater-Viertel

Noch einmal anders nahm sich das Areal des Amphitheaters aus, das durch seine klare Begrenzung – die Via di Nocera im Westen, die Via dell'Abbondanza im Norden und die Stadtmauer im Süden und Osten – eine besondere Geschlossenheit besaß. Diese wurde dadurch verstärkt, dass der Bereich wie das Forum durch Tore verschließbar war. Im Inneren wurde das Viertel wesentlich durch die markante Baumasse des freistehenden Amphitheater-Baus (*landmark*) mit seiner

attraktiven Schaufassade geprägt. Es war zusammen mit der gegenüberliegenden großen Palaestra der einzige öffentliche Bau jenseits der Via Stabiana.

Bilder sind in diesem Viertel rar: An der Brüstung des Amphitheaters nahmen sie auf Tierhatzen und Gladiatorenkämpfe Bezug und verstärkten dadurch das Geschehen in der Arena, zwei Ehrenstatuen flankierten die Besucher, wenn sie den Bau betraten oder verließen. Die Bilderarmut ist besonders mit Blick auf die große Palaestra signifikant, wo man im Zuge der Errichtung in augusteischer Zeit auf die Ausmalung der Portiken mit Bildern und auf die Aufstellung von Ehrenstatuen verzichtete. An den Fassaden dominierten anstelle von Bildern große Schriftzüge, die vor allem bevorstehende Spiele ankündigten. Auch die Fassadengestaltung nahm somit auf die zentrale Attraktion des Viertels Bezug.

Im Gegensatz zum Forum besaß das Areal einen besonders grünen Charakter[106]: Die Freiräume und ‚Straßen' waren ungepflastert und mit Bäumen bepflanzt. Brunnen, Bänke und Kultbereiche waren auf die angrenzenden Straßen verlagert. Zu diesen Freiflächen trat die große Palaestra mit ihrer enormen Grünfläche in Beziehung. An Spieletagen hat sie sicherlich die Zuschauermassen aufgenommen, an gewöhnlichen Tagen wurde unter den Augen lustwandelnder Flaneure trainiert. Grün fielen nicht zuletzt die angrenzenden Insulae aus, die durch Gärten und Weinfelder charakterisiert waren. Zur Bewirtung von Gästen wurde mutmaßlich das große Weinfeld der Insula II 5 genutzt. Zwar lag im Nordwesten dieser Insula auch eine private Wohneinheit, doch wurde der rückwärtige, zum Amphitheater gerichtete Eingang durch ein Ziegelportal herausgehoben. Mit diesem ‚Besuchereingang' korrespondierte im Inneren ein Sommertriclinium[107]. Eine weitere solche Installation befand sich, von einem Fußweg erschlossen, an der westlichen Außenmauer des Gartens. Mutmaßlich stand die Gaststätte mit dem zur Via dell'Abbondanza hin gelegenen Verkaufsraum II 5,1 in Verbindung. Zum Charakter als Vergnügungsviertel passt, dass auch die einstige Villa der Iulia Felix nach 62 n. Chr. für zahlende Gäste geöffnet wurde, die ein Bad nehmen oder in der angegliederten Bar verweilen konnten[108]. Zwar waren Gaststätten mit Grünflächen nicht auf das ‚Viertel' des Amphitheaters beschränkt, sondern finden sich darüber hinaus ebenso westlich der Via di Nocera, vielleicht auch nördlich der Via dell'Abbondanza. Im Umfeld des Amphitheaters dürften sie jedoch in Verbindung mit dem ungepflasterten Straßenraum und der großen Palaestra zur Wahrnehmung als besonders grünes, geradezu ländliches Viertels beigetragen haben. Das Viertel war damit vor allem im Sommer attraktiv, wenn der Spielekalender Veranstaltungen vorsah und die Gartengaststätten einen angenehmen Aufenthalt versprachen. Im Winter herrschte hier wohl kaum Betrieb. Die atmosphärische Qualität muss sich im Verlauf der Jahreszeiten erheblich gewandelt haben.

Zusammenfassung

Ein wesentliches Ergebnis besteht in der Erkenntnis, dass Pompeji mit dem Forum, der Altstadt, dem Wohnviertel der Regio VI, dem Bereich von Foro Triangolare und Theater sowie dem Amphitheater-Viertel Erlebnisbereiche von jeweils ganz eigenem Charakter besaß (Abb. 354). In diesem Sinn lässt sich von einer atmosphärischen Textur der Stadt sprechen. Dieser Befund ist jedoch in zwei Richtungen zu differenzieren: in Bezug auf Raum und Zeit.

In Bezug auf den **Raum** ist deutlich geworden, dass die urbanen Erlebnisviertel keine scharfen Grenzen aufwiesen[109]. Die Areale besaßen an ihren Rändern – mithin entlang der Straßenachsen –

106 Zum grünen Charakter des Viertels zuletzt Kastenmeier (im Druck).
107 Zu Weinfeld und Triclinium (mit Rekonstruktionszeichnung), s. Jashemski 1970; zum Sommertriclinium, s. Massoth 2005, 204 f.
108 Anguissola – Olivito 2020.
109 Sampson 2003, 976 f.

Interaktionszonen, die sich vom Charakter der Viertel selbst unterscheiden mochten. Allerdings waren die Straßen zugleich in die atmosphärische Textur verwoben, änderten sie doch in ihrem Verlauf auch ihren Charakter.

Innerhalb eines Viertels vermochte die Atmosphäre unterschiedliche Färbungen anzunehmen. Am Forum stellten sich, betrat man eines der angrenzenden Gebäude, jeweils unterschiedliche Wirkungen ein. Im Theater-Viertel besaß jeder einzelne Bereich – das Heiligtum des Tempio Dorico, das Theater, die Porticus post scaenam und der Isis-Tempel – eine ganz eigene Stimmung.

Mit anderen Worten konnten sich auch innerhalb städtischer ‚Viertel' kleinräumige atmosphärische Nuclei ergeben. Gemeint sind einzelne Funktionseinheiten, die ihrer unmittelbaren Umgebung ein bestimmtes Flair verliehen. Dies gilt nicht nur für die Forumsgebäude und das Theaterviertel, sondern auch für Gebäude, die sich nicht ohne Weiteres in die Textur eines Areals fügten. So besetzte das prunkvolle Venus-Heiligtum die Stadtflanke im Südwesten, war schon von weither sichtbar und wirkte atmosphärisch sogar über die Stadtgrenzen hinaus. Zur Stadt, d. h. zum Decumanus maximus, hin war es von einer hohen Umfassungsmauer abgeschirmt, doch wusste man freilich, was sich dahinter verbarg. Die Stabianer Thermen lagen an einem sich platzartig weitenden Bereich des Decumanus maximus, der von einem Ehrenbogen besetzt und beidseitig von einer dichten Taberna-Reihe gerahmt wurde. Wir haben es mit einem geradezu forumsartigen Areal im Südosten des Altstadtviertels zu tun – jedoch von kleiner Dimension. Noch kleinräumiger dürfte die Wirkung einzelner Bars, Gaststätten und des Bordells gewesen sein, deren Publikum das dem Etablissement vorgelagerte Straßenareal okkupiert haben mag.

Eine Differenzierung der atmosphärischen Wirkung ist darüber hinaus in Bezug auf den Faktor **Zeit** vonnöten. Die hier ins Auge gefasste atmosphärische Textur ist eine Momentaufnahme der letzten Jahrzehnte der Stadt. Doch unterlag der Stadtraum Pompejis zwischen dem 6. Jh. v. Chr. und der Zerstörung im Jahr 79 n. Chr. einem ganz erheblichen Wandel. Mit jedem öffentlichen Neubau, mit jedem neu hinzugekommenen Geschäft, mit jeder kleinräumigen Veränderung, etwa der Anlage eines Brunnens, veränderte sich die atmosphärische Qualität einzelner Bereiche. Für die älteren Phasen der Stadtgeschichte lässt sich die Erlebnisstruktur aufgrund der sehr viel fragmentarischeren Befunde nicht in derselben Dichte, wohl aber mit Blick auf einige tiefgreifende Veränderungen nachzeichnen. Am Forum dürften der Urbanisierungs- und Hellenisierungsschub des 2. Jhs. v. Chr. sowie die Errichtung der Kaiserkultanlagen zu Beginn der augusteischen Zeit einschneidende Veränderungen mit sich gebracht haben. Theater- und Amphitheater-Viertel erhielten ihren Charakter naheliegenderweise erst mit der Errichtung der Großbauten – des Theaters im 2. Jh. v. Chr., des Amphitheaters um 70 v. Chr. Davor war das Areal durch Wohnbebauung geprägt[110]. Und als im späteren 2. Jh. v. Chr. entlang der Hauptstraßen immer mehr Geschäfte entstanden, wurde der ökonomische Sektor zu einem strukturbildenden Faktor.

Zeit war jedoch auch auf einer kleineren Skala relevant. Am Beispiel des Amphitheater-Viertels wurde deutlich, dass sich die Atmosphären einzelner Stadtareale im Laufe der Jahreszeiten erheblich wandeln konnten. Nicht weniger gilt dies für Tageszeiten. So wurde das Forum zu später Stunde mutmaßlich wenig frequentiert, während Bars und Gaststätten, vielleicht auch Thermen, als Publikumsmagneten wirkten.

Jenseits des natürlichen Rhythmus von Jahres- und Tageszeiten prägten auch wiederkehrende wie einmalige Ereignisse das Erleben des Stadtraums. In den Heiligtümern hat es einen erheblichen Unterschied gemacht, ob man sie anlässlich eines Kultfestes oder an einem gewöhnlichen Werktag aufsuchte. Kultprozessionen und Pompae funebres müssen einen erheblichen Effekt auf die Atmosphäre von Straßen gehabt haben. Aber nicht nur die Handlungen modifizierten die Atmosphäre: Anlässlich von Festen wurde der Stadtraum auch besonders geschmückt. Je nach Anlass standen

---

110 Zum Bereich der Palaestra, s. Maiuri 1939, bes. 171 f. 214; zu den (Reihen-)Häusern östlich der großen Palaestra, im Bereich der Insulae II 8 und II 9, s. De Simone 1995; Nappo 1995; jüngst Kastenmeier (im Druck).

jeweils unterschiedliche Areale der Stadt im Fokus der Öffentlichkeit. Und mehr noch: Durch Handlungsstrukturen wie etwa die Pompae funebres mochten sich situativ verschiedene Stadtareale atmosphärisch zusammenschließen, die sich im alltäglichen Lebensvollzug stärker voneinander absetzten.

Diese vorausgegangenen Differenzierungen und Spezifikationen verdeutlichen, dass Stadtviertel, wenn sie über eine distinkte Erlebnisqualität definiert werden, fluide Grenzen besitzen. Dies gilt für ihre unscharfen räumlichen Grenzen ebenso wie für ihre Variabilität in der Zeit. Die Rede von einer atmosphärischen Textur der Stadt ist damit aber nicht hinfällig: Sie ergibt sich aus dem Kontrast von Arealen. Kontinuitäten und Diskontinuitäten, Homogenitäten und Inhomogenitäten, Kohärenzen und Inkohärenzen sind im Stadtraum mitunter prägnant inszeniert – etwa in Gestalt von Toren und Türen, die den Zugang zur Stadt, zu einem Stadtareal oder einem Gebäude markieren. Insbesondere entlang der großen Straßen vollzieht sich aber ein kontinuierlicher Wandel, ohne dass Übergangszonen prägnant herausgehoben wären.

Grundsätzlich liegen dem atmosphärischen Empfinden und Deuten von Kontrasten (und Ensembles) immer auch Erinnerungen und Erwartungen zugrunde: Erinnerungen an andere urbane Räume bzw. dieselben urbanen Räume zu anderen Zeiten und Erwartungshaltungen, die sich aus der Erfahrung derselben oder vergleichbarer Räume speisen. Solche Erinnerungen und Erwartungshaltungen, die zur mentalen Strukturierung des Raums beitragen, orientieren sich nachhaltig an Raumformationen, Ausstattungsformen und Interaktionsmustern. Wenn sich Kontrastwahrnehmungen zur Benennung von Atmosphären verdichten, so ist folglich eine Deutungsoperation am Werk, die einer Komplexitätsreduktion gleichkommt – ein Prozess, der auch jeder anderen sprachlichen Begriffsbildung zu eigen ist[111]. Erst auf diese Weise lässt sich für den Wahrnehmenden städtisches Erleben jedoch ‚auf den Begriff' bringen – und mit anderen Akteuren diskursiv teilen.

3. Ausblick: Atmosphären und Stadtforschung

Mit den abschließenden Überlegungen zur atmosphärischen Textur Pompejis sind wir bei der Frage nach der Relevanz dieses Zugriffs für die Stadtforschung angekommen. Mit der Analyse von Atmosphären wird der Versuch unternommen, jenseits gestalterischer Einzelformen dem Wahrnehmungs- und Sinnzusammenhang antiker Stadträume nachzuspüren. Zwar mag man einwenden, dass dies ein riskantes Unternehmen ist, weil diese Wahrnehmungen und Deutungen nie absolut, sondern immer relational sind. Dennoch ist Entscheidendes gewonnen. Der holistische Atmosphärenbegriff fragt nach dem Verbindenden der zahlreichen einzelnen Gestaltungselemente in städtischen Räumen. Mit ihm wird bei aller Vielfalt und Heterogenität das Signifikante benennbar, das sich oftmals erst aus dem Kontrast von Erfahrungsräumen benennen lässt. Darin scheint ein Charakteristikum städtischer Erfahrung, vielleicht sogar von Erfahrung im Allgemeinen, auf: Sie wird erst im zeitlichen und/oder räumlichen Vergleich bedeutungsvoll und sinnstiftend.

Diese Frage nach urbanen Atmosphären ist alles andere als eine ästhetische Fingerübung. Atmosphären sind für städtisches Erleben essentiell. Sie konstituieren sich gleichermaßen über ästhetische wie semantische Elemente und sind zugleich eine Kategorie der Wahrnehmung und der Deutung. Atmosphären sind auf urbane Räume und urbane Akteure bezogen. Indem Städter *öffentliche* Räume, die mit einer hohen affektiven Qualität versehen sind, für sich in Anspruch nehmen, konstituiert sich ein städtisches Kollektiv: Sie partizipieren an einem kollektiv geteilten Lebens-

111 Grundsätzlich Koschorke 2017.

stil[112] *und* an einer kollektiv geteilten Stadterfahrung[113]. In diesem Sinn definiert sich Urbanität als eine multisensoriell erfahrbare, dadurch zugleich inklusive Erlebnisdimension, die hochgradig emotionalisiert und suggestiv ist. Es ist dieses geteilte Stadterlebnis, das eine örtliche Bindung sowie ein Gefühl der Zugehörigkeit erzeugt[114] und auf dem urbane Partizipation gründet – und zwar im sozialen, religiösen, ökonomischen wie politischen Sinn[115].

In den vorausgegangenen Kapiteln lag der Fokus – ausgehend vom Frageinteresse des Gesamtprojekts – auf dem Beitrag, den der gestaltete Stadtraum zu einem solchem Erlebnissetting leistet. Das materielle Design des Stadtraums wurde als eine zentrale Strategie des ‚placemaking' verstanden. Die (prototypischen) Handlungen, die in bestimmten städtischen Räumen stattgefunden haben, wurden dabei jeweils mitgedacht, auf eine Differenzierung von Betrachterhaltungen in Abhängigkeit von spezifischen Gruppenzugehörigkeiten wurde verzichtet. Künftige Studien mögen hier ansetzen. Zum einen mögen sie – den hier verfolgten Ansatz umkehrend – nach den affektiven (atmosphärischen) Qualitäten städtischer Interaktionen in bestimmten räumlichen Settings fragen, um auf diese Weise das Zusammenwirken von Räumen und Handlungen bei der Konstitution von Atmosphären prägnanter zu greifen. Zum anderen würde eine systematische Analyse von Schriftquellen erlauben, das Spektrum an potentiellen Wahrnehmungshaltungen in Abhängigkeit von Gruppenzugehörigkeiten auszudifferenzieren. Auf diese Weise ließe sich das atmosphärische Erleben nicht nur als Teilhabe an einer kollektiven Erfahrung, sondern auch als stärker exklusive – mithin gruppenspezifische oder gar individuelle – Erfahrung verstehen.

112 Urbanität in diesem Sinn bereits definiert bei Wirth 1938; jüngst zu einer praxeologischen Definition von Urbanität etwa Werlen 2021. In antiken Quellen meint *urbanitas* sowohl das Leben in der Stadt als auch, in einem gesteigerten Sinn, einen verfeinerten, kultivierten (Lebens-)Stil; s. Schalles 2017; erneut Rau 2020; in der archäologischen Forschung indes häufig auf materielle Manifestationen (Gebäude, Formen der Ausstattung) bezogen, s. Busch et al. 2017.
113 Beide wiederum speisen sich aus kollektiven Vorstellungswelten und konstituieren diese mit, zu diesem Aspekt Lefebvre 2000.
114 Bei Wright (2015, 391) ist Zugehörigkeit „at once a feeling, a sense and a set of practices".
115 Zu diesem Zusammenhang, s. Rancière 2000. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Konzept Corinna Riva; zur politischen Relevanz von (räumlich definierter, emotional aufgeladener) Zugehörigkeit, s. etwa Wood – Black 2018.

Appendix 1

Annette Haug, Adrian Hielscher

Decor-Elemente in Lebensmittelläden, Bars und Gaststätten

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964[1]; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014[2]; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 1,1.10	Gaststätte	A.4	
I 1,2	Bar mit Cubiculum (b) und großer Küche (c)	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite vor nördlicher Rückwand; im Raum: zusätzlicher Tisch (?) (vgl. Mau 1875a, 25) – Verkaufsraum, Südwand: Larenmalerei mit opferndem Genius (mit Füllhorn und Patera), flankierenden Laren (mit Rhyton und Situla) und Schlange (Fiorelli 1875, 33; Mau 1875a, 25 f.; Boyce 1937, 21 Kat. 1; Fröhlich 1991, Kat. L1); auf rückwärtigem Wandpilaster im Osten, zwischen den beiden Türdurchgängen: mutmaßlich Darstellung des jugendlichen Bacchus mit Thyrsos und evtl. Kantharos, der einem Panther zu trinken gibt (Fiorelli 1875, 33; Mau 1875, 26; Kuivalainen 2021, 107 Kat. C1) – Cubiculum (b): roter Sockel, gelbe Mittelzone, weiße Oberzone, im vierten Stil; im Zentrum kleine Bildfelder. Südwand (0,3 × 0,4 m): Phrixus auf Widder, während Helle im Wasser versinkt. Ostwand: Apollo stehend, auf Pilaster hinter ihm Leier (Fiorelli 1875, 33; Mau 1875a, 26; Pappalardo [Fiorelli 1875] 2001, 33); mit Rundbogenfenster zum Verkaufsraum
I 1,4–5	Bar	B.2	
I 1,9	Bar mit Durchgang zu Hospitium Hermetis (I 1,6–8)	A.2	– Fassade: links neben dem Eingang ‚Hermes‘, eine Flüssigkeit ausschenkend (Fiorelli 1875, 34 f.; Ruddel 1964, 70; Ellis 2005, 215) – Verkaufsraum, Südwand: Larenbild, einst erhalten: Schlangen (Mau 1875a, 31)
I 2,1.30–32	Gaststätte	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fiorelli 1875, 36; Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum (a) mit rotem Putz in Sockelzone (Ellis 2005, 217) – Rückwärtiges Raumkompartiment (b) mit rotem Putz (Ellis 2005, 217)
I 2,8	Bar mit rückwärtigem Raum; Verkaufsraum (a) mit Durchgang zu südlich anschließender Taberna (I 2,7); bei Ellis (2005, 218–220) als gemeinsame Einheit I 2,7–8	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Viola 1879, 11; Fant et al. 2013, Abb. 1); Front: roter Putz (Kieburg 2014, 67) – Verkaufsraum und Gastraum mit Stuckresten (Beobachtung Haug)
I 2,11	Bar mit rückwärtigem Raum	B.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Viola 1879, 11; Fant et al. 2013, Abb. 1)

1 Ruddel (1964) ist weitgehend vollständig bei Ellis 2005 berücksichtigt.
2 Kieburg (2014) enthält einige Fehler und ist hier nur dort aufgenommen, wo die beschriebenen Details im Befund oder in der Literatur nachvollziehbar waren.

https://doi.org/10.1515/9783110988383-005

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 2,12–14	Bar mit zwei Gasträumen (b; d)	B.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum (I 2,13, Raum [a]): hoher roter Sockel, von Bändern in Paneele gegliedert; darüber weiße Zone (anders Ellis 2005, 223 und PPM: als hohe weiße, durch rote Bänder gegliederte Zone, darüber Rauputz); auf Südwand: Lararium (Boyce 1937, 22 Kat. 7) mit Larendarstellung und zwei den Altar flankierenden Schlangen
I 2,18–19	Bar mit zwei Gasträumen (b; d) und Latrine (c); Durchgang zu Haus I 2,17	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fiorelli 1875, 44; Viola 1879, 13; Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum (a) mit hohem rotem Sockel, darüber weiße Paneele (Ellis 2005, 225); kleine, rot verstuckte Nische in Ostwand (Fiorelli 1875, 44; Boyce 1937, 22 Kat. 11) – Rückwärtiger Raum (d) mit Mittelaedicula und seitlichen Paneelen in Gelb und Rot, getrennt von einem schwarzen Streifen mit violett-weißem Rankenmotiv (dritter Stil) (Mau 1882a, 347)
I 2,20–21	Gaststätte: Verkaufsraum I 2,21 über Tür mit Fauces von Komplex I 2,20 verbunden; Graffiti deuten darauf, dass Gesamtkomplex für Gäste zugänglich war	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front – Atrium testudinatum (c) mit Sitzbank ausgestattet – Kultbereich im Viridarium (f), Nische in der Nordwand mit Larenmalerei: rechteckiges Bildfeld, Globus mit Mondsichel und Stern im Zentrum, Fortuna mit Füllhorn und Ruder links, Bacchus mit Thyrsos und Panther rechts, am oberen Bildrand Girlanden; unter dem Bildfeld Schlange und Altar (darauf Ei und Pinienzapfen) (Mau 1873, 246; Fiorelli 1875, 45 f.; Boyce 1937, 22 f. Kat. 13; Fröhlich 1991, Kat. L3; Kuivalainen 2021, 129 f. Kat. D7)
I 2,29	Imbiss mit Durchgang zu Haus I 2,28	A.1.H	– Tresen ursprünglich verstuckt (Altfotos) – Verkaufsraum: Stuckreste (Altfotos)
I 3,2	Laden	B.1	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum mit weißem Wandputz und Bogennische in der Nordwand (Boyce 1937, 23 Kat. 18), Malerei an der Rückwand der Nische zeigt Göttin in Tunica und Mantel auf einem löwenfüßigen Thron. Sie trägt einen Modius auf dem Kopf und ein Füllhorn in der Linken (Isis-Fortuna) (Tran Tam Tinh 1964, 123 Nr. 2)
I 3,5	Bar mit Durchgang zu Taberna I 3,6; bei Ellis (2005, 232–234) als gemeinsame Einheit I 3,5–6	A.2	– Verkaufsraum (a) mit Spuren roten Stucks (Ellis 2005, 234) – Rückwärtiger Raum (b) überkuppelt, weiß verstuckt; mit Rundbogennische in Rückwand: weiß verstuckt, mit Blumen (Boyce 1937, 24 Kat. 20)
I 3,11	Bar	A.2	– Tresen mit roten Stuckresten auf Ober-, Außen- und Innenseite; Marmorpfeiler an Tresenecke (Beobachtung Haug) – Verkaufsraum (a): helle Spuren gelber Rahmung (Ellis 2005, 236)
I 3,21–22	Imbiss mit Durchgang zu Haus I 3,20	A.1.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und von Treppen-Regal (dort modern rekonstruiert) (Fiorelli 1875, 55; Fant et al. 2013, 186); Front: Bemalung mit Marmorimitation (?) (Altfotos Warsher collection) – Westwand: Kithara spielender Apollo in Aedicula (nicht wie bei Ellis 2005, 237: „below the lararium“). Für Rekonstruktion: s. L. Bazzani, Victoria and Albert Museum, Inv. 2059–1900

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 3,28	Imbiss	A.1	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fiorelli 1875, 59; Fant et al. 2013, Abb. 1); Innenseite und Nebenseite rot verstuckt – Verkaufsraum: hohe rote Sockelzone, darüber weiß (erhalten an der Südwand); an Südwand auf Höhe Tresen: Rundbogennische
I 4,3	Imbiss mit Durchgang zu I 4,5.25 (Casa del Citarista)	A.1.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fiorelli 1875, 61; Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: roter Putzrest in Sockelzone, darüber weiße Felder mit roten Rahmen (Ellis 2005, 240)
I 4,11	Gaststätte mit Gasträumen (b) und (c) und Garten (d)	A.4	– Raum (b) und (c) mit rotem Sockelbereich (Beobachtung Haug) – Raum (c), Nordwand: Larenbild, gemauerter Altar (Fiorelli 1875, 66; Boyce 1937, 25 Kat. 31), Genius bei Libation flankiert von zwei Laren, darunter Altar mit zwei Schlangen
I 4,27	Bar	A.2	– Tresen mit Ziegelplatten an Oberseite; Front und Nebenseiten sowie Herd verstuckt (rot?) – Unbestimmter Ort: zwei Gladiatoren, kämpfend (Sogliano 1879, 138 Nr. 667; Jacobelli 2003, 73) – Verkaufsraum: Wandstuck; Sockel, rote Mittelzone; Oberzone; Latrine unter Treppenaufgang – Rückwärtiger Gastraum mit weißem Stuck (?) (Ellis 2005, 245)
I 6,5	Bar	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Front bemalt: Darstellung Weinkanne, Innenseite bemalt: grüne Pflanzen (Della Corte 1912b, 251) – Verkaufsraum: rote untere Zone, darüber weiß – Raum (b)?: roter Sockel, darüber weiße Felder, getrennt von orangenen Streifen und roten Rahmenlinien (Ellis 2005, 247)
I 6,8–9	Gaststätte mit Atrium (c) und Peristyl (i); bei Ellis (2005, 247–249) als einzelne Einheit I 6,8	A.4	– Tresen aus Holz – Verkaufsraum (b): roter Sockel, weiße Mittelzone (Beobachtung Haug) – Atrium (c) mit Impluvium (Becken: Tuffeinfassung, Cocciopesto mit Tessera-Decor), von Mäuerchen eingefasst und in Becken verwandelt; Wände: gelbe Paneele über hohem Sockel; Dolia in Boden eingelassen; drei Beine eines Marmortisches gefunden (Maiuri 1929, 395) – Tablinum (d) in Triclinium umgestaltet; niedriger Sockel, Mittelzone in Felder gegliedert, aufwendigere Rahmung – Über Tablinum: Cenaculum, mit drei Säulen und zwei Anten – Garten (i) mit Säulenstellung; 6 Dolia; Abstellbereich für Möbel – Übrige Räume (e; f; g; h) vollständig aufgegeben
I 7,8–9	Bar mit zwei kleinen Nebenräumen	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Front und Nebenseite rot verstuckt (Della Corte 1912, 185; Varone – Stefani 2009, 80; Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: rote untere, weiße obere Zone (Beobachtung Haug)
I 7,14	Imbiss mit Durchgang zu Haus I 7,13; bei Ellis (2005, 252–254) als gemeinsame Einheit I 7,13–14	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Front mit Buntmarmorimitation und Darstellung Priapus in Aedicula, seitlich Phalli (s. Stefani 2005, 101 mit Abb. *sotto*; zur Ausstattung: Ellis 2005, 254) – Verkaufsraum (a) mit roter Sockelzone, darüber weiße Felder – Raum (b): rote Stuckreste

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 8,1 (Bar des Obstverkäufers Felix)	Bar mit Triclinium, Durchgang zu Haus I 8,2	A.2.H	– Fassade Ostwand mit gemauerter Rampe und Altar: zwei gelbe Schlangen auf weißem Grund; gemalter Altar mit Zapfen und Eiern (Fröhlich 1991, 306 Kat. F4) – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Front rotgrundig, bemalt: gelber Schild mit Gorgoneion in der Mitte, zu beiden Seiten Gefäße (links Krater, rechts Hydria), Thyrsoi und Masken (links Pan, rechts weiblich); Sockelbereich mit Blumen und Efeu (Della Corte 1912c, 216; Varone – Stefani 2009, 92) – Verkaufsraum: Cocciopesto-Sockel, weiß verputzte Oberzone; gelb stuckierte Rundbogennische (Boyce 1937, 26 Kat. 44)
I 8,8 (Bar des L. Vetutius Placidus)	Bar mit Triclinium (2), Durchgang zu Haus I 8,9	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front; an Front: Opus sectile; Nebenseite: rot verstuckt (Varone – Stefani 2009, 93) – Verkaufsraum: hoher roter Sockel, weiße Oberzone – Verkaufsraum, Südwand (in der Achse des Tresenschenkels): in Stuck angegebene Aedicula mit Genius, Laren, Schlange sowie Bacchus und Mercur (Fröhlich 1991, Kat. L8; Kuivalainen 2021, 175 f. Kat. F21) – Triclinium: niedriger schwarzer Sockel mit Pflanzen; rotgrundige Mittel- und Oberzone; Aedicula mit verlorenem Mythenbild auf allen Wandseiten (dritter Stil)
I 8,15.16 (Gaststätte des N. Fufidius Successus)	Gaststätte: Schankraum (1) mit rückwärtigen Räumen (3–7); im Nebenraum (2): Färberei (Castiglione et al. 1989)	A.4	– Tresen: Front und Oberseite verputzt (Kieburg 2014, 68) – Verkaufsraum (1): roter Sockel, weiße gegliederte Oberzone (Darstellung nicht identifizierbar); Ostwand mit Nische; Westwand, oberhalb Sockel: Darstellung Prozession, mit Beischriften (Varone – Stefani 2009, 101–106) – Cubiculum (3) mit rotem Sockel (Beobachtung Haug)
I 9,4	Bar mit zugehörigem Cubiculum (2a), Durchgang zu Haus I 9,3 (Casa di Successus)	A.2.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (polychrom) und Front (weiß); Front: regelhafte rechteckige Platten (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: hohe rote Wandzone (darunter ältere, gepickte Phase) – Gastraum: dunkelrote Sockelzone (Ellis 2005, 264), darüber weiß
I 9,11	Gaststätte mit Viridarium (5)	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1), Front: Putz – Verkaufsraum (1) mit Rauputz – Raum (b) mit rotem Sockel, weißer Mittelzone (Beobachtung Haug) – Garten (5): zahlreiche Amphorenfunde mit Latrine
I 10,2	Bar mit Triclinium (8), Durchgang zu Haus I 10,3; bei Ellis (2005, 266–268) als gemeinsame Einheit I 10,2–3	A.2.H	– Tresen rot verputzt; Front: vegetabile Bemalung mit Grasbüscheln (Elia 1934, 272) – Verkaufsraum: hoher roter Wandsockel, darüber weiß (Beobachtung Haug) – Cubiculum ursprünglich im ersten Stil: Wandzone mit Spiegelquadern; später im vierten Stil umgestaltet: rot-violetter Sockel (Beobachtung Hielscher)
I 10,13	Imbiss	A.1	– Tresen: Oberseite und Front: Cocciopesto – Verkaufsraum: hoher Cocciopesto-Sockel, darüber Rauputz (Elia 1934, 340)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 11,1	Gaststätte mit Durchgang zur benachbarten Einheit I 11,2, gemeinsames Vordach; bei Ellis (2005, 270–272) als gemeinsame Einheit I 11,1–2	A.4	– Fassade Westwand: gemauerter Altar, darüber Bemalung: zwei Laren mit Rhytoi und Situlae einen Altar mit Schlange und Eiern flankierend, seitlich und darüber Girlanden (Fröhlich 1991, 308 f. Kat. F7) – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front; Front: geometrisches, polychromes Opus sectile – Verkaufsraum: weißer Sockel, durch rote Bänder in Paneele gegliedert (Beobachtung Haug) – Atriumsbereich: roter Sockel, weiße Oberzone (Beobachtung Haug) – Ala (3): roter Sockel mit Pflanzen, weiße Mittelzone, Paneele, mit Mittelbildern, Vignetten – Cubiculum (2): monochrom weiß, durch Kandelaber gegliedert; Medaillons mit Götterbüsten, seitliche Paneele mit fliegenden Eroten (Della Corte 1913, 250) – Triclinium (5), Ostwand: Bacchus mit Kantharos und Panther, daneben Venus mit Handspiegel (Kuivalainen 2021, 130 f. Kat. D8) – Korridor/Raum (4/6): Wand mit Bogennische; Nischenrückwand: Genius (auf weißem Putz, zu älterer Phase gehörig), links unter der Nische: Schlange auf rotem Grund (zu jüngerer Phase gehörig) (Fröhlich 1991, Kat. L19)
I 11,10–11 (Gaststätte des Euxinus)	Gaststätte mit Cubiculum (3) und großem Garten (4) mit Laubenräumen (5; 6); bei Le Guennec (2019, 462 f.) als Herberge, da ein Amphorenstempel auf *copo Euxinus* verweist (AE 1967, 86d)	A.4	– Fassade: Malereien u. a. mit Darstellung eines Phönix als Verkaufsschild, Inschrift *Phoenix felix et tu* (PPM II [1990] 570–581 s. v. I 11, 10.11, Caupona di Euxinus [M. de Vos] 571 f. Abb. 1–3; weiterhin: Della Corte 1958, 84 mit Abb. 25; Jashemski 1964; Ruddel 1964, 79; Fröhlich 1991, 309 f. Kat. F9 Taf. 15, 2; Ellis 2005, 275; Varone – Stefani 2009, 142–144; Holleran 2012, 144 f.; Neudecker 2012, 102) – Tresen: Front mit Putz – Verkaufsraum (1): hellrote Sockelzone, durch dünne, dunkle Rahmenlinien in Paneele gegliedert; Nordwand, Mittelzone: Schlangendarstellung – Cubiculum (3): dunkelroter Sockel, Mittelzone gelbe Paneele mit Stillleben-Bildern, getrennt von weißen Lisenen mit Blattkandelaber – Laubenraum (5): Darstellung Zaun mit Garten – Laubenraum (6): schwarzer Sockel, darüber violette und gelbe Paneele – Garten, Westseite: Bacchus und Priapus; Ostseite: Aedicula-Nische; Norden: Latrine mit Schlangendarstellung auf Außenseite – Gartenbepflanzung mit unregelmäßig gesetzten Weinstöcken und zwei Bäumen (Jashemski 1993, 51 f.)
I 11,16 (Gaststätte des Saturninus)	Gaststätte mit Tresen im Innenraum und Gartenbereich	A.4	– Tresen: Front und Oberseite verputzt (Kieburg 2014, 68) – Fauces (1): hoher schwarzer Sockel, abgeschlossen mit rotem Band, darüber weiß (Packer 1978, 23); hoher roter Sockel mit weißer Felderrahmung (PPM II [1990] 654–665 s. v. I 11,16 [L. Fergola] 657 Abb. 4) – Atrium (2) mit Tresen: monochrom schwarzer Sockel, Mittelzone gelb durch rote Linien in Paneele gegliedert (überdeckt eine ältere Malerei mit schwarzer Mittelzone, s. Packer 1978, 23); Oberzone weiß – Triclinium (3): Sockel violett, darüber weiß (Packer 1978, 23)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
			– Raum (4): Sockel violett, darüber rotes Band, Mittelzone gelb (Packer 1978, 12) – Cubiculum (5) und Oecus (7): weiß verputzt – Hof (6): Gartentriclinium; Rückwand: Gartenmalerei; zwei Kultnischen – Korridor: schwarzer Sockel, darüber weiße Felder mit roten Rahmen (Packer 1978, 24)
I 12,3 (Gaststätte des Sotericus)	Gaststätte mit gedecktem Atrium und Gartenbereich	A.4	– Fassade: weibliche Büste mit Helm, Schild, Speer (Roma/Minerva?) neben dem Eingang über rotem Sockel (Boyce 1937, 110 Appendix II Nr. 2; Fröhlich 1991, 310 Kat. F10; Ellis 2005, 280; Helg 2018, 193 f. Kat. P15) – Tresen: Front und Oberseite rot verstuckt; Front: Bemalung mit kleinteiligem weißgrundigem Kachel-Decor – Verkaufsraum (1), Westwand und Südwand: rot, durch weiße Linien in Paneele gegliedert, von Kandelabern halbiert; Ostwand: weiß, mit Vignetten (Palaestra-Thematik) – Atrium (2): vor Westwand: Dolia-Tresen, gelb verputzt; darüber Paneele mit Marmorimitation; Ostwand: Treppe vor rot verputzter Wand; Südwand: wachender Hund – Oecus (5): Aedicula mit mythologischem Mittelbild, erhalten: Andromeda – Cubiculum (3): monochrom weiß, Mittelaedicula rahmt Theseus und Ariadne – Garten (6), abgeschrankt durch Plutei: schwarzer Sockel, grüne Paneele in Mittelzone, Opus quadratum in Oberzone
I 12,5 (Gaststätte all'insegna di Africa o di Alessandria)	Gaststätte mit gedecktem Atrium und Gartenbereich	A.4	– Fassade: Malerei mit weiblicher Büste (Africa/Alexandria?) und Mercur (Maiuri 1949, 188–192; Fröhlich 1991, 310 f. Kat. F11; Helg 2018, 195–197 Kat. P16); bei Ruddel (1964, 79) fälschlich I 12,3 zugewiesen – Tresen: Front verputzt – Verkaufsraum (1): roter Sockel, gelbe Mittelzone in Paneele gegliedert – Atrium (2): hoher Cocciopesto-Sockel – Triclinium (3): schwarzer Sockel, rote Mittel- und Oberzone; Paneele mit Vignetten (u. a. Vogel) – Cubiculum (6): schwarzer Pflanzensockel, weiße Mittelzone, von massiven Kandelabern gegliedert, die zum Träger von Objekten werden; im Wandzentrum: Bildfelder; in weißer Oberzone: rechteckige Bildfelder – Gartenbereich wahrscheinlich bepflanzt (Jashemski 1993, 54), Kultnischen unter Treppenaufgang (Fröhlich 1991, Kat. L25)
I 12,12.13	Imbiss (I 12,12) mit Lagerraum (I 12,13)	A.2	– Westwand: Aedicula-Lararium, schwarzgrundig mit rotem Giebel, wohl für Aufstellung von Statuetten
I 13,10	Bar	A.3	– Verkaufsraum (a): Spuren einer roten Sockelzone, darüber weiße Felder (Ellis 2005, 287)
I 13,13	Imbiss mit Durchgang zu Haus I 13,12.14	A.1.H	– Verkaufsraum: hoher roter Sockel, weiße Oberzone (Beobachtung Haug)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
I 14,15	Gaststätte mit Verkaufsraum (b), Zugang zu Nebenraum (c) und verschiedenen rückwärtigen Räumen (d–g), vgl. Morichi et al. 2017	A.4	– Verkaufsraum, Ostwand: Rundbogennische; niedriger schwarzer (?) Sockel, roter (?) Wandputz – Raum (a): rote Leiste vermittelt zu gelber Mittelzone – Raum (c): niedriger roter Sockel mit weißer Binnengliederung, gelbe Mittelzone, gegliedert durch grüne (?) Linien, die Lisenen und Paneele gliedern; Paneele mit weißem Spiegel; Westwand Zentrum: weiße Aedicula-Architektur – Raum (d): Mittelzone mit Aedicula-Architektur, durch die sich Gliederung in rote und gelbe Paneele ergibt, Oberzone ebenso – Hof (e): roter Sockel, weiße Oberzone
I 19,2	unklar	C	– Verstuckter Tresen mit gemalter Marmorimitation (Varone – Stefani 2009, 170)
I 20,1–3 (Bar des Gladiators)	Gaststätte: Schankraum (I 20,2) mit Zugang zu Weinfeld/ Kelterraum (I 20,1) und zu Öfen für Keramikproduktion; bei Ellis (2005, 293 f.) als einzelne Einheit (I 20,2)	B.2	– Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiße Felder (Ellis 2005, 294) – Weinfeld (1) mit Sommer-Triclinium und Produktionsstätte; hier an Außenmauer: Larenbild; Fund einer Gladiatoren-Statue; bepflanzt mit weiteren Bäumen (Jashemski 1993, 67)
I 21,4	Laden mit Zugang zu I 21,5; bei Ellis (2005, 295 f.) als gemeinsame Einheit I 21,4–5	B.1.H	– Der Fassade war eine kleine ‚Porticus' vorgelagert, die den Gästen zum Verweilen gedient haben mag (Helg 2018, 80).
II 1,1.13	Gaststätte mit rückwärtigen Räumen, darunter Hofbereich (zum Garten: Calabrò 2020, 128)	A.4	– Hauptfassade: Mercur; Nebenfassade in Verbindung mit Eingang II 1,13: zwei Männer im Profil – Tresen: Oberseite und Front verputzt; Front: heute roter Stuck, ursprünglich wohl Imitation von Opus sectile, mit zentralem gelbem Tondo (Giallo antico) im Zentrum und zwei seitlichen rechteckigen weißen Feldern mit grünem Inlay; Rahmung durch gelbe Rechteckfelder (Varone – Stefani 2009, 179); Nebenseite: rotgrundig, mit Pflanzen und Vögeln (Spinazzola 1917, 249 f. Abb. 277 – als II 4,1), anders PPM: große Felder mit Thyrsoi und Girlanden – Schankraum (1): „Le pareti orientale ed occidentale, dove conservano ancora l'intonaco, avevano zoccolo spruzzato di gocce rosse. Su questo la parte superstite della parete orientale mostra una decorazione a fondo rosso con riquadri filettati di giallo a piccole foglioline: tra i riquadri pilastri con fasce terminali verdi e, nel mezzo, bastoncelli gialli con tralci e foglioline verdi; ad altezza di uomo, infine, sono fasce con metope rosse tra riquadrature bleu, nel mezzo delle quali piccole patere e bucrani. A questa istessa altezza, nell'angolo estremo della parete si apre la piccola nicchia di un piccolo larario. È circondato da un aureola azzurra e preceduta da una mensoletta, lunga m. 0,48, spessa m. 0,17, sporgente m. 0,25, anch'essa decorata a piccole metope con nel centro bucrani tra paterette e, ai lati, patere e delfini" (Spinazzola 1917, 251); Nische und Altärchen nachvollziehbar; Fund einer vergoldeten Venus-Statuette (Spinazzola 1917, 252) – Küche (3) mit Larenbild

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
II 1,6	Bar mit Gastraum und Zugang zu großem Gartenbereich	A.2	– Eingangs-Pilaster verputzt, mit Graffitto – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Gastraum: niedriger roter Sockel, weißgrundige Mittelzone; großes Fenster Richtung Süden auf Garten (Beobachtung Haug) – Hof für Lagerung von Amphoren genutzt (Calabrò 2020, 129) – Gartenbereich war reich bepflanzt (Jashemski 1993, 75)
II 2,1	Laden mit Durchgang zu Treppenhaus und zu Haus II 2,2 (Casa di D. Octavius Quartio). Für den großen, rückwärtigen Garten mit Eingang II 2,5 wird hier eine Zugehörigkeit zu den Häusern angenommen (anders Ricotti 1987, 169–172, mit Annahme einer Caupona-Nutzung).	B.2.H	– Verkaufsraum: roter Stuck (Ellis 2005, 303); Ostwand mit großer Rechtecknische (Boyce 1937, 20 Kat. 62, hier falsch als II 5,1)
II 2,3	Bar mit rückwärtigem Cubiculum, Durchgang zu Treppenhaus und zu Haus II 2,2 (Casa di D. Octavius Quartio)	B.2.H	– Tresen: Holz (Ellis 2005, 305) – Verkaufsraum: sehr hoher Sockel, darüber weiße Paneele, gelbe Rahmenlinien (Ellis 2005, 305); Ostwand mit Rechtecknische: innen weiß, Felder rot gerahmt; Stuckabschluss; Westwand mit Rechtecknische, darüber vier Rundbogennischen – Cubiculum mit Einlassung für Kline (weiß verstuckt, rot gerahmt)
II 3,5	Bar mit Triclinium, Durchgang zu Haus II 3,4	B.2.H	
II 4,5	Imbiss	A.2	Verkaufsraum: Putzreste an Rückwand (Beobachtung Haug)
II 4,7	Gaststätte mit Durchgang zum Thermenkomplex der Iulia Felix	A.4	– Fassade mit Dipinti (Opdenhoff 2021, 65 mit Abb. 11) – Tresen mit Marmor an Oberseite und Front: im 20. Jh. vollständig rekonstruiert, s. Fant et al. 2013, 186 – Schankraum (1): schwarzer Sockel mit Pflanzendarstellung; Mittelzone rote und gelbe Paneele, mit Vignetten (u. a. geflügelter Löwe), weiße Oberzone durch rote Bänder gegliedert (vierter Stil) – Rückwärtiger Raum (2): schwarzer Sockel, Mittelzone mit gelben und roten Paneelen – Triclinium (3) mit gemauerten Liegen, rot verstuckt (D'Ambra 2021, 90) – Hof (5), mit Schwimmbecken: rote Außenwand
II 5,1	Gaststätte (?)		– Ziegelporticus, dem Laden/der Bar/Gaststätte vorgelagert – Tresen rot verputzt (vgl. Jashemski Archive J72f0510) – Wände rot verputzt, gelb gerahmte Nische an der Südwand (Boyce 1937, 30 Kat. 62) – Mutmaßlich korrespondierend mit großem Weinfeld, das mit zwei Sommertriclinien für die Bewirtung von Gästen ausgelegt war und einen eigenen Eingang vom Amphitheater her besaß (II 5,5)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
II 8,2–3	Gaststätte, im rückwärtigen Bereich Garten mit Sommertriclinium	A.4	– Tresen verputzt – Schankraum: weiß, durch rote Bänder in Paneele gegliedert; Stuckgesims ersten Stils – Gastraum (2): wie Verkaufsraum weißgrundig, durch rote Bänder in Paneele gegliedert (Beobachtung Haug) – Triclinium (4): weiße Oberzone – Garten (5): Rückwand hinter Triclinium: roter Sockel, gelbe Mittelzone durch rote Bänder in Paneele gegliedert; östlich anschließend Cocciopesto-Sockel, darüber Rauputz; hier: Larariumsnische mit Altärchen; Südseite Hof mit Herd; Südostecke Zisterne
III 6,1 (Bar der Pherusa)	Bar	A.2.H	– Fassade: rot-weißer Zonen-Decor; rechts des Eingangs in Mittel- bzw. Oberzone: großformatige Darstellung der Venus Pompeiana (Varone – Stefani 2009, 279 f.) – U-förmiger Tresen: Oberseite Opus signinum; Front verputzt, mit Darstellung von Obst (Weintrauben, Granatäpfel), Gemüse, Meerestieren (Aale, Muscheln im Korb, Meeräsche), Tieren (Huhn, Pferd); rechte Seitenwand: grasende Gazellen, Elefant, Venus (Della Corte 1936, 310–312 Abb. 3; Monteix 2010a, 95 mit Abb. 33; Stefani 2005. 100 f. mit Abb. *sotto*) – Verkaufsraum: spärliche Reste von gelbem und rotem Wandstuck; ursprünglich: vegetabile Kandelaber auf gelbem Grund trennen gelbgrundige Paneele mit gerahmten Mittelbildern (Stefani 2005, 101)
III 8,8 (Laden des Astylus)	Laden mit Durchgang zum Haus; bei Ellis (2005, 319–321) als Einheit III 8,9	A.1.H	– Tresen: Oberseite polychromer Marmor; Front rot verputzt, mit Marmorrelief, heute: Neapel, NM 55214 (Sogliano 1905, 273 f.) – Verkaufsraum: niedriger grüner Sockel, gelbe Wandfläche; laut Sogliano: durch grüne Streifen in Paneele gegliedert, mit figürlichen Darstellungen: pickender Pfau, Greifen, Mercur
III 10,6	Gaststätte	A.4	– Tresen: Front roter Putz
III 11,5	unklar	A.1	
V 1,1.32	Bar mit Schankraum und zwei Gasträumen; Raum (d) hier als nicht für Gäste genutzter Nebenraum aufgefasst	A.4	– Tresen an Oberseite mit Marmorverkleidung (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: Wandstuck
V 1,13	Gaststätte mit zwei Gasträumen (b; e), Korridor (c), Hof (d) und Küche (f)	A.4	– Tresen: Oberseite Marmor; südliche Nebenseite, zum großen Verkaufsraum hin: eingelassene bärtige Bacchus-Herme (Mau 1877, 135; Packer 1978, 40; Ellis 2005, 326–328; Boman 2008, 87 f.) – Verkaufsraum mit rotem Sockel und weißer Mittel-/Oberzone (Packer 1978, 42); weiß verstuckte Rechtecknische in Nordwand und Rundbogennische in Südwand; Funde aus Verkaufsraum (?), u. a. Bronzestatuetten Lar und Mercur auf Basen, zahlreiche Schmucksteine, Ringe, Ohrringe (Mau 1877, 136) – Gastraum (b): weißgrundig (Mau 1877, 137) – Triclinium (e): weißgrundig, vierter Stil (Mau 1877, 137; Packer 1978, 42) – Korridor (c) mit langer, rechteckiger Einlassung, darüber Rundbogennische mit Einlassung für Statuette (Mau 1877, 137; Boyce 1937, 32 Kat. 73)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
V 1,14	Laden mit Zugang zu Haus/Hospitium V 1,15	C	– Ausstattung im späten zweiten Stil (als noch zum Haus gehörig): flache Sockelzone, Mittelzone mit zentraler filigraner Aedicula vor rotem Grund und Seitenpaneelen, davor Kandelaber; Oberzone mit Schauarchitektur (Mau 1877, 129 f.; 1882, Taf. 8)
V 2,13	Bar mit Gastraum	A.3	– Gastraum: nach Mau (1894, 49) vierter Stil auf weißem Grund – Schankraum: hohe rote Sockelzone (Cocciopesto); an Rückwand, über Herd: gemaltes Lararium: opfernder Genius; auf jeder Seite stand ein Lar, rechts nähert sich eine einzelne Schlange (Boyce 1937, 34 Kat. 92)
V 2,19	Bar mit Gastraum (f) und Hof (e), Zugang zu (Wohn?-)Räumen mit eigenem straßenseitigem Eingang (V 2,20); bei Ellis (2005, 333) als zusammengehöriger Komplex	A.4	– Tresen: Front rotgrundig: Thetis mit den Waffen Achills (Sogliano 1879, 113 Nr. 578; PPM III [1991] 870–874 s. v. V 2, 19 [V. Sampaolo] 870; Ellis 2005, 333–335; Monteix 2010a, 95) – Schankraum mit violettem Wandstuck, weiße (?) Zone darüber – Gastraum (f): Reste dritten Stils; Ostwand: Mittelbild mit sakral-idyllischer Darstellung (Sogliano 1891, 271 f.)
V 2,b	Gaststätte: Verkaufsraum (e) mit Durchgang zu Raumkomplex, der über eigenen Straßenzugang (V 2,c) erschlossen wird und Fauces (a), Hof (b), Küche (c), Cubiculum (d) umfasst	A.4	– Fassade zwischen V 2b und V 2,c: gelber Vogel mit Kamm auf rotem Grund (Mau 1885, 251; Fröhlich 1991, Kat. F32) – Tresen an Front verstuckt, mit Graffitto: VATIVS PRISCVS (Mau 1885, 250) – Verkaufsraum (e): rote Sockelzone, darüber weiß verstuckt (Beobachtung Haug) – Hof (b): gelber Sockel, durch rote Bänder gegliedert; Nordwestecke: Lararium, Genius opfernd am Altar und Tibicen, gerahmt von Laren; Schlange (Mau 1885, 251) – Küche (c) mit Larendarstellung (Mau 1885, 252; Fröhlich 1991, 37 Anm. 180. 267 f. Kat. L44) – Cubiculum (d): einfache untere Zone, darüber Rauputz (Mau 1885, 253)
V 3	Imbiss		– Auffälliger Tresen mit Bildschmuck; Seitenwände rot verstuckt, Front gelb mit zwei schwarz gerahmten Bildfeldern: Nereide reitet auf Hippokamp; Tavernen-Stillleben – Verkaufsraum: Sockelzone mit hellroten, gelb gerahmten Paneelen, die Vignetten tragen; Oberzone weiß, mit Quader-Decor (Osanna 2019, 171 f.)
V 4,6–8 (Gaststätte des Spatalus)	Gaststätte mit Schankraum (3), Eingangsbereich (2) mit Treppe und weiterem Frontraum (1), dahinter das Cubiculum (c), Fauces (b) und Gastraum/Atriolo (a), im rückwärtigen Bereich Kelterraum (e) mit Dolia-Raum (f) und Ofen (h)	A.4	– Tresen an Oberseite, Front und Nebenseite mit Marmorverkleidung: an Front polychromes Opus sectile; Nebenseite: Grabinschrift (Paribeni 1902, 375) – Tresenraum (1): in der Achse Tresenschenkel: Bacchus in Weinpergola, aufgestützt auf Phorminx spielenden Silen; Ostwand: Cocciopesto mit roter Feldergliederung – Cubiculum (c): monochrom weiß; Sockel durch violette Faszie von Mittelzone getrennt; Mittelzone durch Kandelaber zweigeteilt, seitliche Paneele gerahmt – Gastraum/Atriolo (a): monochrom weiß; rote Feldergliederung, mit kleinen Bildfeldern (Schwan, Vogel); vierter Stil (Paribeni 1902, 377) – Vorraum (d): Lararium (Boyce 1937, 40 Kat. 121); Wandpfeiler zwischen (d) und (e): Venus Pompeiana mit Amor sowie Mercur – Kelterraum (e), Ostwand: Bacchus, Panther und Mänade (Sogliano 1899, 345 Abb. 6) auf rotem Grund (Kuivalainen 2021, 131 f. Kat. D10)
V 6,18	unklar	C	

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
V 8 (Taverna dei Gladiatori)			– Verkaufsraum, Westwand: rot gerahmtes Bildfeld, zwei Gladiatoren auf weißem Grund. Der aufrechte Sieger (*mirmillo*) reckt seinen Rechteckschild in die Höhe, sein Gegner (*thraex)* weicht schwer verwundet zurück (Osanna 2019, 162–165; Sampaolo 2020a, 44).
VI 1,2–3	Gaststätte, Durchgang zu Hospitium VI 1,4; bei Ellis (2005, 342 f.) als einzelne Einheit VI 1,2	A.4	– Türpfosten: Figur, deren Körper in Blättern endet, mit den Attributen des Mercur (Caduceus, Marsupium) – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Front: gemalte Marmorimitation mit eingelassenen Nischen für marmorne Theatermasken (Fiorelli 1860, 243 f.; 1875, 76; Hamilton 1777, Taf. 14 mit Angabe von drei Reliefs in der Tresenfront; Piranesi 1804, Taf. 8 mit Angabe von zwei Reliefs); Nebenseite: Bemalung mit Grotesken vor gelbem Grund, im Zentrum Darstellung Büste des Mercur (Fiorelli 1860, 244 f.) – Schankraum: „alcune poche solite pitture" (Fiorelli 1860, 245), darunter Mercur oberhalb von Treppe des Tresens am Türgewände
VI 1,5	Gaststätte	A.4	– Fassade mit Schachbrettmuster – laut Hamilton (1777, Taf. 14) – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Front: Putz (vgl. Piranesi 1804, Taf. 12; im Plastico fehlt der Tresen) – Verkaufsraum: rote Sockel-, weiße Oberzone (Beobachtung Haug)
VI 1,17	Bar	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Front: roter Putz
VI 1,18.20	Bar	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Nische unter Treppenregal weiß verstuckt – Verkaufsraum: Spuren von rotem und weißem Putz (Ellis 2005, 349)
VI 2,1.32	Bar	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Nordwand mit Nische und grünem Wandputz (Fiorelli 1875, 83; Boyce 1937, 43 f. Kat. 138)
VI 2,5	Laden mit Öffnung auf Prothyron der Casa di Sallustio (VI 2,4); Nutzung des Hauses als Gaststätte nicht eindeutig, da Prothyron und Verkaufsbereich durch Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs zerstört (Laidlaw 1993); wahrscheinlich waren Verkaufsraum und Prothyron zum Atrium (10) hin vollständig geöffnet; möglicherweise ebenfalls für Gäste zugänglich: Viridarium (24) und dreiseitiges Peristyl (31) mit jeweils angrenzenden Räumen	A.1	– L-förmiger Tresen nachträglich eingebaut (Terminus post durch Münze des Antonius: 32/31 v. Chr.), s. Laidlaw 1993, 230 – Tresen füllt straßenseitige Westseite größtenteils aus, die zum Prothyron weisende Südseite hingegen vollständig; Tresen ursprünglich mit Marmor verkleidet, allerdings im 19. Jh. vollständig rekonstruiert, s. Fant et al. 2013, 186; vgl. Cooke et al. 1827, Taf. 6 – Verkaufsraum auf rückwärtiger Ostseite vollständig auf das Atrium der Casa di Sallustio (VI 2,4) geöffnet; Spuren von rotem Putz (Ellis 2005, 353) – Fauces (1): Cocciopesto mit Rautenmuster – Atrium (10): Tuff-Impluvium; Wandmalerei ersten Stils; Ostwand mit nachträglicher Larariumsmalerei (Boyce 1937, 44 Kat. 139; Fröhlich 1991, 274 f. Kat. L 57) – Raum (14): Roter Sockel, weiße Mittelzone, durch Kandelaber in Felder geteilt, Vignetten und zentrale Aedicula; weiße Oberzone – Raum (15): Cocciopesto mit weißen Tesserae; Wandmalerei dritten Stils: Sockelzone violett, Mittelzone weiße Felder mit Kränzen und Girlanden, Oberzone Reste ersten Stils mit ionischen Halbsäulen und Triglyphen-Fries – Ala (17): Cocciopesto mit weißen Tesserae in Reihen; Wandmalerei ersten Stils

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
			– Tablinum (19): Battuto aus Kalkstein und Marmor; stuckierte Eckpilaster mit Kanneluren und italo-korinthischem Kapitell; Wandmalerei ersten Stils – Korridor (20): Spuren von Wandmalerei ersten Stils – Oecus (22): Wandmalerei ersten Stils mit perspektivischem Mäanderband – Viridarium (24): illusionistische Gartenmalerei im dritten Stil; Sommertriclinium mit Marmorbecken und Wandmalereien dritten Stils – Peristyl (31): Cocciopesto; Wandmalerei vierten Stils: Nordwand: roter Sockel, schwarze Mittel- und Oberzone mir Architekturdarstellung; Ostwand: roter Sockel, blaue Mittelzone in Felder unterteilt mit Blüten-Girlanden; Westwand: roter Sockel, schwarze Mittel- und Oberzone mit Architekturdarstellung – Viridarium (32): roter Sockel, darüber Megalografie mit Diana und Aktaion, Oberzone schwarz mit Architekturdarstellung – Cubiculum (33): ornamentales schwarz-weißes Mosaik; Wandmalerei vierten Stils: Sockelzone mit alternierenden Feldern in Rot, Gelb und Schwarz; darüber gelbe Mittelzone mit Architekturdarstellung; gelbe Oberzone mit Architekturdarstellung – Cubiculum (34): Opus sectile mit Buntmarmor; Wandmalerei vierten Stils: Sockelzone mit Opus sectile aus Buntmarmor, darüber rote Mittelzone mit Architekturdarstellung und zentralem Bildfeld (Südwand: Helena und Paris); weiße Oberzone mit Mars und Venus (Südwand) – Raum (41): roter Sockel mit Girlanden; darüber weiße Mittelzone in Felder unterteilt; weiße Oberzone mit roten Linien – Ala (42): stuckierter Eckpilaster mit Sofakapitell; Opus signinum mit weißen Tesserae; Wandmalerei ersten Stils
VI 3,18–20	Gaststätte	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite (Fiorelli 1875, 94; Fant et al. 2013, Abb. 1) – Schankraum: roter Sockel, weiße Oberzone – Gastraum (4), nördliche Rückwand: Wände blau, durch rote Rahmungen in Paneele gegliedert (Cooke et al. 1827, Taf. 3; Dyer 1867, 49); Westwand mit kleiner Rechtecknische (Boyce 1937, 45 Kat. 147), nach Evidenz heute: roter Sockel, darüber weiß
VI 3,23–24	Bar	A.3	– Verkaufsraum: hohe rote Zone, darüber Rauputz (?); Nordwand mit hoher, gelb (?) verputzter Rechtecknische (Fiorelli 1875, 94) – Auch in den anderen Räumen Hinweise auf rote Sockelzone und weiße Mittelzone (Ellis 2005, 357)
VI 4,1–2	Laden/Apotheke (Fund zahlreicher pharmazeutischer Substanzen und Werkzeuge) (Curti 1873, 268)	A.3	– Fassade: rechteckiges Bildfeld mit Larenmalerei (Schlange, Altar) (Gell 1819, Taf. 77; Mazois 1824, Taf. 6 Abb. 2; Fiorelli 1875, 95) – Tresen heute mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite; unregelmäßiges Layout (Fant et al. 2013, Abb. 1); auf alten Zeichnungen allerdings Stucktresen: weiß, mit roter Rahmung (Beobachtung Hielscher)
VI 4,3	Bar	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front; unregelmäßiges Layout (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Westwand mit weiß verstuckter Rundbogennische und farbigen Punkten (Boyce 1937, 45 f. Kat. 150) – Nordwand mit gemaltem Schrein und Aediculafassade; darin opfernder Genius, von zwei Laren flankiert; Schlangen, Girlande (Boyce 1937, 46 Kat. 151; Fröhlich 1991, 275 f. Kat. L60) – Cubiculum mit Bettnische; Nische nach Restaurierungen verschwunden (García y García 2006, 75)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VI 4,8–9	Bar	B.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front; unregelmäßiges Layout (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: umfangreiche Stuckreste auf Altfotos
VI 5,12	Imbiss mit Durchgang zu Haus VI 5,13 (Casa di Modesto)	A.1.H	– Verkaufsraum: Putzreste, rot im Sockelbereich, darüber weiß (Ellis 2005, 364)
VI 8,7–8	Gaststätte; bei Ellis (2005, 364–366) als einzelne Einheit VI 8,8	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite; unregelmäßiges Design (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: Ostwand mit Rechtecknische; weißer Wandputz mit roten Linien und Punkten (Fiorelli 1875, 121; Boyce 1937, 49 Kat. 169)
VI 8,9	Gaststätte	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite; unregelmäßiges Design (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: Spuren von roter Sockelzone, darüber weiß (Ellis 2005, 268)
VI 10,1.19 (Bar an der Via di Mercurio)	Bar mit zwei Aufenthaltsräumen (und kleinem Durchgangsraum)	A.4	– Tresen mit polychromer Marmorverkleidung an Oberseite und Front, Nebenseite rot verputzt; unregelmäßiges Design (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Schankraum: Larendarstellung an Tresenrückseite – Larenmalerei unter der Treppe des Verkaufsraums: einzelne Schlange mit brennendem Altar, darauf Ei und Pinienzapfen (Gell 1830, 23 recto; Boyce 1937, 50 Kat. 180) – Kneipenraum mit Kneipen-, Spiel- und Sexszenen (vgl. McGinn 2004, 215 Nr. 12) – Cubiculum (d): fischende Venus mit Eroten sowie Polyphem und Galatea; Seitenpaneele: Eroten
VI 10,3	Imbiss mit Durchgang zu Haus VI 10,4	A.1.H	– Fassade laut Plastico: roter Sockel, weiße Oberzone – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fiorelli 1875, 141; Fant et al. 2013, Abb. 1)
VI 13,17	Imbiss mit Durchgang zu Haus VI 13,16 (laut Calabrò 2020, 130 Wirtschaftseinheit mit kommerziell genutztem Hof)	A.1.H	– Verkaufsraum mit Putzresten: Sockelbereich rot, darüber weiß (Ellis 2005, 374)
VI 14,35–36 (Bar des Salvius)	Bar	A.3	– Tresen verstuckt, gemalte Buntmarmorimitation (Fiorelli 1876, 103) – Schankraum: roter Sockel mit Vogelmotiven (Mau 1878, 192; Schefold 1957, 136); Mittelzone weißgrundig mit Ornamenten des vierten Stils (Mau 1878, 192). Mau (1878, 192) mit Beschreibung: „Lo scompartimento rosso a d. dell’ingresso a b è contornato da una ghirlanda, e vi sono rappresentanze di vasi di bronzo sopra una specie di tavola. — d ha avanzi d’una decorazione nell’ultimo stile; il pavimento è d’una specie di stucco rozzo.“ Es folgt die Beschreibung der für die Gaststätte charakteristischen vier Kneipenszenen in rot gerahmten Feldern. – Gastraum (2): rote und gelbe Felder (Packer 1978, 36) – Küche: hoher gelber Sockel, darüber weiß (Packer 1978, 37)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VI 15,15	Bar mit Durchgang zu Haus VI 15,14	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Front: Bemalung mit Marmorimitation; Innenseite: rot verstuckt (Sogliano 1897, 461) – Schankraum (b): roter Sockel, weiße Oberzone; im Sockelbereich: Vögel und Gefäße (Sogliano 1897, 461) – Gastraum (a): gelbgrundige Wände, Vignetten von Vögeln und fliegenden Panthern; nach Mau (1901, 285 f.) vierter Stil ohne Sockelzone
VI 15,16	Bar mit Durchgang zu Haus VI 15,17–18	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1), Front und Rückseite: rot verstuckt (Sogliano 1897, 462) – Schankraum: hoher roter Sockel, darüber weiße Zone in Felder geteilt; Nordwand: Bild-Graffito – zwei Männerköpfe nach links (Sogliano 1897, 462, Abb. 2)
VI 16,1–2	Gaststätte	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an der Oberseite, Seitenwände: rot verstuckt (Sogliano 1906, 345) – Schankraum (3): roter Sockel, in Felder unterteilt, darin Vögel; darüber weiß (Sogliano 1906, 345 f.) – hinterer Raum (4): schwarzer Sockel, darüber gelb-rot alternierende Felder (Sogliano 1906, 346)
VI 16,12	Gaststätte	A.4	– Tresen: Oberseite Marmor; Seiten verstuckt; Front: Einlassung rechteckiges Relief: Silensmaske (Sogliano 1908, 61) – Verkaufsraum (A): hoher Cocciopesto-Sockel mit weißer Oberzone (Sogliano 1908, 60) – Raum (D) mit vermauertem Altärchen in Nordwand; unterer Bereich Nordwand mit grünen Pflanzen bemalt; Altar imitiert Buntmarmor in Malerei; darüber gemalte Opfergaben (Ei, Früchte, Pinienzapfen), zu Seiten gemalte Schlangen (Boyce 1937, 58 Kat. 223 Taf. 28, 1)
VI 16,20–24	Gaststätte mit offenem Porticus-Bereich (D), der auf Straße ausgreift, dahinter Schankraum (A') und Gasträume (A), (B); Vorratsraum (C)	A.4	Zum Kontext allgemein: Sogliano 1908, 182 f. – Porticus (D) mit Bank – Tresen: rotgrundig, mit Vogeldarstellung – Gastraum (A): rote Paneele, getrennt durch gelbgrundige ‚Lisenen' mit Architekturdurchblick; zentrales Paneel mit Bildfeld (Hund jagt Hirsch); roter Sockel, weiße Oberzone (heute: hoher roter Sockel, weiße Oberzone) – Raum (B): massiver Pilaster in Südostecke des Raums mit rotgrundiger Nische, umgeben von Larenmalerei mit gelben Schlangen (Boyce 1937, 59 Kat. 225) – Raum (C): hoher Cocciopesto-Sockel, darüber Rauputz, mit Dolium (wohl kein Gastraum)
VI 16,33	Imbiss mit Durchgang zu Haus VI 16,32; bei Ellis (2005, 384–386) als gemeinsame Einheit VI 16,32–33	A.4	– Tresen: Oberseite Ziegel; Treppenauslage rot stuckiert; Front: gerahmter Phallus, von masturbierenden männlichen Figuren flankiert – Cocciopesto-Paviment mit weißem Tessera-Decor – niedriger Cocciopesto-Sockel, Hauptzone von gelben Bändern in weiße Paneele mit Vogelvignetten gegliedert, undifferenzierte Oberzone

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VI 16,40	Gaststätte	A.4	Zum Kontext allgemein: Sogliano 1908, 360 Abb. 1 (Plan). 368–370 – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Front rot verstuckt – Verkaufsraum: roter Putz (Ellis 2005, 388) – Raum (F), Westwand: Lararium mit zwei riesigen braunen Schlangen, die Altar (gemalte Marmorimitation) flankieren, vierter Stil, im Hintergrund grüne Pflanzen, darüber Girlanden (Boyce 1937, 59 Kat. 230)
VI 17 [Ins. Occ.],2	Imbiss mit Vorratsraum, der auch von Haus VI 17,1 zugänglich ist	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Kieburg 2014, 71) – Verkaufsraum und Gastraum: rote Sockelzone, darüber weiß in beiden Räumen (Ellis 2005, 390)
VI 17 [Ins. Occ.],3–4	Gaststätte mit hofartigem Bereich mit Säulen (g) und Dreiraumgruppe (l; m; n) auf Westseite	A.4	– Fassade zwischen VI 17,3 und VI 17,4: Relief-Phallus (Fiorelli 1875, 431 f.) – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite; unregelmäßiges Design (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Verkaufsraum: Spuren von weißem Putz (Ellis 2005, 392)
VI 17 [Ins. Occ.],31	Bar	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Schankraum: hoher roter Sockel (Beobachtung Haug)
VII 1,1.62	Imbiss	A.1	– Im Sockelbereich: rote Putzreste unter weißen Feldern (Ellis 2005, 396)
VII 1,32 (Bar des Philippus)	Bar mit Gastraum und Latrine	A.3	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite, Front und Nebenseite; an Front: relativ regelhaftes Design der polychromen Platten (Fant et al. 2013, Abb. 1)
VII 1,38–39	Gaststätte mit großem Schankbereich (a), Triclinium (b), Schrank (c), Waschbecken (d), Küche (g), Andron (i) und rückwärtigem Cubiculum (h)	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Schankbereich (a) mit roter Sockelzone, Westwand mit Rundbogennische – Triclinium (b): roter Sockel und rote Mittelzone (nach Erdbeben); ggf. Paneelgliederung – Schrank (c): Cocciopesto-Sockel, gelbe Mittelzone – Waschraum (d) mit Podium: Cocciopesto-Sockel; zwei (Laren?-) Nischen, weiß verstuckt (vgl. Fiorelli 1873, 15 f.; 1875, 172; Boyce 1937, 61 Kat. 242) – Andron (i): hoher Cocciopesto-Sockel, darüber Putz, verloren – rückwärtiges Cubiculum (h): gelber Sockel, gelbe Mittelzone, mit Paneelgliederung
VII 1,44–45 (Gaststätte und Hospitium des Sittius)	Gaststätte/Hospitium aus zwei ehemaligen Tabernae: VII 1,44 mit Verkaufsraum und Triclinium (f), I 1,45 mit zwei Gasträumen (b; c) und Latrine (d); bei Ellis (2005, 400–402) einzelne Einheit VII 1,44	A.4	– Fassade, zwischen Eingang VIII 1,44 und VII 1,45: Elefant, von Schlange besiegt; Tabula ansata: *Sittius riistituit / iilliifantu* – Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1); Front: florale Bemalung (Kieburg 2014, 71)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VII 2,15	Imbiss mit kleinem rückwärtigem Raum (a), der über einen Durchgang zu Cubiculum (d) des Hauses VII 2,14 (Casa di Optatio) verfügt	A.2.H	– Verkaufsraum: im Sockelbereich rote Putzreste (Ellis 2005, 403 f.)
VII 2,23 (Casa dell'Amore punito)	Atriumhaus, in Gaststätte transformiert: Fauces (a), Atrium (c), straßenseitige Latrine (b) und atriumsseitige Cubicula (e; d), Tablinum (f), Triclinium (h); Garten (i) mit Cellae (m; n) und Cubicula (k; l); Umnutzung ca. Mitte 1. Jh. n. Chr.; erstes Geschoss über Fronträumen: Cenaculum	A.4	– Fauces (a): Cocciopesto, Tessera-Reihen; Wand: Mittelzone schwarz (dritter Stil) – Atrium (c): Lavapesta mit Kreuzblumen – Cubiculum (e): Sockel in Paneele gegliedert: schwarze längliche mit Pflanzen, gelbe schmale mit Gorgoneia; Mittelzone gelbe und rote Paneele; Oberzone weiß – Cubiculum (d): Sockel in Paneele gegliedert: schwarze längliche mit Pflanzen, von gelben Bändern begrenzt; Mittelzone gelbes zentrales Paneel, rote seitliche Paneele, tordierte Kandelaber als Trennelemente; weiße Oberzone mit Architektur – Tablinum (f): Mittelzone zentrale rotgrundige Mittelaedicula, gelbe seitliche Paneele; Mythenbild Nordwand: Bestrafung Amors; Mittelbild Südwand: Mars und Venus – Garten (i): Marmor-Oscillum (Neapel NM 6620) in Form einer Panflöte (Jashemski 1993, 174)
VII 2,26	Bar mit Gastraum (d), Durchgang zu Haus VII 2,25	B.2.H	– Fassade (?): schwarzer Sockel mit Pflanzen-Decor – Verkaufsraum: Wandstuck, verblichen, nach Ellis (2005, 405) roter Sockel, darüber weiß
VII 2,32–33	Imbiss	A.1	– Tresen vollständig mit Marmor verkleidet (Fiorelli 1875, 195) – Verkaufsraum: rote Sockelzone (Ellis 2005, 407), darüber Putzreste, weiß
VII 3,1–2.39–40	Gaststätte mit Durchgang zu Haus VII 3,38; bei Ellis (2005, 407–409) als Einheit VII 3,1.40	A.4	– Verkaufsraum (g) mit Tresen und Larariumsnische (Fiorelli 1873, 39) – Raum (b) und Raum (d): Reste von rotem Putz (nach Ellis 2005, 409)
VII 3,4	Gaststätte mit rückwärtigem Raum (b) und Hof (e) mit Cellae (f; g) und Triclinium (l), dahinter Hof (m), ganz abgeschieden Küche (n), Durchgang zu Haus VII 3,6 (Fiorelli 1873, 39)	A.4	– Hof (e) mit Larenbild, Becken, Ofen und Latrine (Boyce 1937, 63 Kat. 258)
VII 3,9	Bar mit Latrine	A.3	– Verkaufsraum, rückwärtiger Pilaster: niedriger roter Sockel, darüber weiß (Beobachtung Haug) – Raum (d): hohe rote untere Zone (Beobachtung Haug)
VII 3,13	Laden (l) im Eingang zu Haus VII 3,13 (Casa del Larario doppio)	B.1	
VII 3,23	Bar mit Gastraum (l), Durchgang zu Haus VII 3,22–23	A.2.H	– Verkaufsraum: sehr hohe rote Zone – Gastraum: roter Sockel (Ellis 2005, 415)
VII 3,27–28	Bar	A.2	

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VII 4,4	Bar mit Gastraum und rückwärtiger Küche	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Ausstattung: Marmortisch auf kanneliertem Fuß (Pernice 1932, 49 f. Taf. 32, 4) – Verkaufsraum: Spuren von rotem Putz (Ellis 2005, 419)
VII 5,14	Bar	A.3	– Fassade: links des Eingangs Tuffrelief mit Darstellung einer Ziege; rechts des Eingangs (zwischen VII 5,14 und VII 5,15): Gladiatorenkampfbild mit Beschriftung (Fiorelli 1875, 236 f.; Jacobelli 2003, 79; vgl. Gell 1832, Taf. 72; Fröhlich 1991, 326 f. Kat. F50) – Tresen nach Zeichnung von William Gell entweder mit einem echten oder gemaltem Opus sectile an der Front (Gell 1832, Taf. 72); laut Fiorelli (1875, 236) Marmor an der Oberseite – Schankraum nach Zeichnung von Gell mit rotem Sockel und weißer Oberzone – Ostwand mit Rechtecknische (Boyce 1937, 66 Kat. 284)
VII 5,17	Bar	A.3	
VII 5,28	Imbiss (?)	C	
VII 6,1–2	Imbiss	A.1	– Verkaufsraum: Mittelzone helle Paneele (Spano 1910, 439)
VII 6,13–14	Bar mit Durchgang zu VII 6,15	A.2	
VII 6,15	Bar mit Durchgang zu VII 6,13–14	B.2	– Verkaufsraum mit rotem Wandputz (Ellis 2005, 426)
VII 6,20	Bar	A.2	
VII 6,23–24	Imbiss	A.1	– Tresen mit drei Dolia und Resten von Marmor (Fiorelli 1875, 437) – Rechtecknische in der Westwand (Boyce 1937, 67 Kat. 290)
VII 6,26	Bar	A.3	
VII 7,3	Laden	B.1	– Tresen mit weißem Stuck an Front – Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiß (Ellis 2005, 432)
VII 7,8–9	Bar	A.2	– Schankraum und rückwärtiger Raum: Spuren von rotem Putz erhalten (Ellis 2005, 434)
VII 7,11	Bar mit geräumigem Verkaufsraum und rückwärtige Latrine	B.3	– Verkaufsraum: rote untere Zone; gelb verstuckte Rundbogennische in der Ostwand (Boyce 1937, 68 Kat. 298)
VII 7,18 (Bar des L. Numisius)	Bar	A.3	– Tresen: Front rot verstuckt, mit drei marmornen Maskenreliefs (Neapel, NM 6619. 6638. 6639) (Minervini 1859, 68; Fiorelli 1875, 248); Hochrelief war sichtbar, Flachrelief in Putz eingelassen – Schankraum (1) mit Treppe: hohe Cocciopesto-Zone, darüber weißer Stuck – Küche (2): Cocciopesto-Putz – Rückwärtiger Raum (3): Cocciopesto-Sockel, darüber weißer Stuck – Triclinium (4): weißer Sockel mit gelben und roten Spritzern; Mittelzone weiß, durch grüne Bänder und Kandelaber in Paneele gegliedert; Tiervignetten (Fische, Vierbeiner, Vögel); Südwand (?): Mittelbild mit erotischer Szene (zerstört 1875, Fiorelli 1875, 248; Ellis 2005, 438); Ostwand: weißes Marmorrelief mit Symplegma, urspr. polychrom bemalt (Neapel, NM 27714; Fiorelli 1875, 248), offenbar Bruchstück eines fragmentierten Marmorgefäßes (Powers 2021 mit Literatur)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
VII 9,22	Imbiss	A.1	– Rechtecknische in der Westwand (Boyce 1937, 68 Kat. 302)
VII 9,30–31	Bar	A.2	– Fassade: links des Eingangs Bacchus Wein aus Trauben in einen Kantharos pressend und rechts des Eingangs Mercur (vgl. Boyce 1937, 111 Kat. 19; Fröhlich 1991, 328 f. Kat. F55; Kuivalainen 2021 113 f. Kat. C12) – Verkaufsraum mit Tresen: hohe rote Zone, darüber weiß (Ellis 2005, 442 spricht von roten und orangen Feldern) – Gastraum (3): roter Sockel, darüber weiß (Ellis 2005, 442)
VII 9,49	Bar	B.2	– Verkaufsraum: hoher roter Sockel; Südwand mit Rundbogennische (Fiorelli 1875, 271; Boyce 1937, 69 Kat. 305)
VII 9,50	Bar	A.3	– Beide hintere Räume: weißer Putz (Ellis 2005, 446)
VII 9,54–55	Bar	B.3	– Verkaufsraum: hohe rote untere Zone (Beobachtung Haug)
VII 9,56	Bar	B.2	– Tresen: Grafitto „XVI“ (Fiorelli 1875, 271) – Verkaufsraum: Reste von rotem Wandputz erkennbar (Ellis 2005, 449)
VII 9,57	Bar	A.3	– Tresen: Nebenseite rot verstuckt – Verkaufsraum: rote Sockelzone (Beobachtung Haug)
VII 11,7–8	Imbiss	A.1	
VII 12,15–16	Bar	A.3	– Schankraum (a): Westwand mit Rundbogennische (Boyce 1937, 71 Kat. 320) – Triclinium (b): niedriger Sockel und hohe Mittelzone, gelb-rot alternierend; mit gelbem Sockel rotes Paneel, mit rotem Sockel gelbes Paneel; Oberzone weiß
VII 13,20	Bar mit Durchgang zu VII 13,21; bei Ellis (2005, 454 f.) als gemeinsame Einheit VII 13,20–21	A.3	– Violette oder schwarze Sockelzone, darüber gelbe Felder rot gerahmt (Ellis 2005, 456)
VII 13,21	Bar mit Durchgang zu VII 13,20		– Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiße Zone (Beobachtung Haug)
VII 13,24	Bar	A.2	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Schankraum: roter Sockel (Beobachtung Haug)
VII 15,5	Gaststätte: Schankraum (a), dahinter Atrium (b) mit Oecus (c), Korridor (d) mit Cubiculum (e) zu Garten (f)	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite (verloren) und Hauptseite; Nebenseite rot verstuckt; Hauptseite: Opus sectile, im Zentrum Scheibe aus Assuan-Granit – Schankraum (a): Wandpfeiler in Achse des Tresens mit Mercur unter Bogen; Ostwand: hoher roter Sockel, durch gelbe Bänder in Paneele gegliedert, geschmückt mit Tiervignetten (Ziege, Löwe, Panther); Oberzone weiß, durch rote Bänder strukturiert – Atrium (b): hoher roter Sockel, vegetabilisierte Kandelaber stellen Paneelgliederung her; auf Westwand Vignetten erhalten (Amphora mit Thyrsos und Krater, Schwan, Vogel, Greif, Pegasus) – Oecus (c): schwarzer Sockel, violette Mittelzone, durch grüne Bänder in Paneele gegliedert; Oberzone hellblau mit hölzernen Architekturen (dritter Stil)

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
			– Garten (f): Sockel gelb; Rechtecknische an Nordwand (heute zweite Nische erkennbar, war wohl verputzt, vgl. Boyce 1937, 72 Kat. 330 Taf. 12, 3) rot eingefasst, zu beiden Seiten der Nische schwarz-gelbe Schlange dargestellt; seitlich: gelbes Feld; in Nische Darstellung einer liegenden Frau mit gelbem Hüftmantel und Kranz im Haar (Libera?); vor Nordwand: zylindrischer, verstuckter Altar mit roter und weißer Marmorimitation
VII 16 [Ins. Occ.],2	Imbiss	A.1	
VII 16 [Ins. Occ.],7–8	Bar	A.2	– Fassade: geziegelte Nische, darin Marmorpelta mit Maskendarstellung (angeblich in situ gefunden): Fiorelli 1875, 440 – Verkaufsraum: zwei Nischen in Westwand
VIII 2,24	Bar mit Cubiculum (e) und Küche (d), Durchgang zum Thermenkomplex VIII 2,23	A.3	– Treseninnenseite: verstuckt – Schankraum: schwarzer Sockel durch rote Streifen in Paneele gegliedert; Mittelzone: große rote Paneele durch schwarze Lisenen getrennt – Straßenseitiger Raum (d): roter Sockel, weiße Mittel- und Oberzone (Beobachtung Haug) – Cubiculum (e): weiß verstuckt (Mau 1888a, 205)
VIII 2,35	Imbiss	A.1	– Rot stuckierte Bogennische in der Ostwand (Boyce 1937, 75 Kat. 348) – Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiß (Ellis 2005, 467); Rundbogennische in der Ostwand (Beobachtung Haug)
VIII 3,22	Imbiss	A.1	– Verkaufsraum: hoher roter Sockel (Beobachtung Haug)
VIII 3,23	Bar	A.2	– Verkaufsraum: hohe rote Zone (Beobachtung Haug)
VIII 3,29	Imbiss	A.1	
VIII 4,17–17a	Bar mit großem Schank-/Eingangsbereich, Gastraum	A.4	
VIII 4,25	Bar	B.2	Schankraum: roter Sockel, in Mittelzone weiße und gelbe Paneele
VIII 4,40–40a	Laden	B.1	
VIII 4,51–52	Bar	B.3	
IX 1,3	Laden (Bäckerei mit Straßenverkauf)	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front, Stuck an Nebenseite – Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiß verstuckte Wand (im rückwärtigen Bereich sehr viel höhere rote Zone)
IX 1,6	Bar	A.2	– Tresen an Oberseite mit Marmorverkleidung (Fant et al. 2013, Abb. 1) – Gastraum: roter Sockel, weiße Mittel- und Oberzone; mit großer Rechtecknische in Ostwand und damit in zentraler Eingangsachse (Beobachtung Haug)

Lage der Einheit	**Nutzungsform Haug**	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
IX 1,8	Bar	A.3	– Schankraum (a): gelbe Bänder gliedern roten Sockel in Paneele; weiße Mittel- und Oberzone – Gastraum (b): gelber Sockel und weiße Mittelzone, beide in Paneele gegliedert – Funktionsraum (c): roter Sockel, in gelber Mittelzone stellen Kandelaber Paneelgliederung her; Ostwand mit Rechtecknische und Larengemälde: zwei Schlangen, darüber zwei bekränzte Laren mit roter Tunica und grünem Pallium, Rhyton und Patera haltend, mittig unter den Schlangen ein Kantharos mit kleinem Vogel auf dem Gefäßrand (Helbig 1868, 12 Nr. 36; Fiorelli 1875, 369; Boyce 1937, 79 Kat. 382)
IX 1,13	Imbiss	A.1	– Fassade: Tuff-Pinax mit Phallus, Beischrift: *ubi me iuvat asido* – Verkaufsraum: roter Sockel, darüber weiß (Ellis 2005, 487)
IX 1,15–16 (Bar des Primus)	Bar	A.2	– Tresen an Oberseite mit Marmor verkleidet; Ostwand mit Rundbogennische (Boyce 1937, 79 Kat. 384) – Schankraum (1): roter Sockel, weiße Mittel- und Oberzone (Beobachtung Haug) – Gastraum (2): Phase 1: weißer Sockel, durch violette Streifen in Paneele gegliedert; Phase 2: violetter Sockel und weiße Mittelzone, mit Paneelen
IX 2,25	Bar	A.2	– Verkaufsraum: roter Sockel; Mittelzone weiße Paneele, rot gerahmt (Ellis 2005, 491)
IX 3,10–11	Laden mit Lagerraum (b), Durchgang zu Bäckerei IX 3,12 (mit Larenbild)	A.2	– Verkaufsraum mit hohem Cocciopesto-Sockel
IX 6,b	Bar: Verkaufsraum (1), dahinter Küche (2) und rückwärtiger Raum (3); ob (2) und (3) für Gäste zugänglich waren, ist unklar	A.2	– Tresen an Oberseite mit Marmorverkleidung; Front bemalt mit Jagdszene – Jäger mit Speer, Pferd wird von Tiger angefallen, Hund jagt Hirsch (Sogliano 1879a, 21 f.; Mau 1881, 30) – Verkaufsraum mit hohem rotem Sockel, eine grüne Leiste vermittelt zur weißen Mittel- und Oberzone, die durch rote und schwarze Bänder gegliedert ist (Mau 1881, 31) – Küche (2): weißgrundige Malerei, Darstellung von Vogel und Obst (Mau 1881, 30) – Rückwärtiger Raum (3): roter Sockel
IX 7,13	Laden	A.2	– Tresen an Oberseite mit Marmorverkleidung (Fant et al. 2013, Abb. 1), Stuckreste an Nebenseite deuten auf rote Verstuckung – Verkaufsraum: roter Sockelbereich, weiße obere Zone (Beobachtung Haug)
IX 7,22	Laden mit Durchgang zu Haus IX 7,21; bei Ellis (2005, 497–499) als gemeinsame Einheit IX 7,21–22 (IX 7,21 allerdings mit *cacator*-Dipinto bei Latrine)	A.4	– Tresen gemäß Mau (1882, 193) verstuckt; rot an Front, rötlich an Rückseite – Verkaufsraum (a): hoher roter Sockel, durch gelbe Streifen in Felder gegliedert; weiße Mittelzone ungegliedert

Lage der Einheit	Nutzungsform Haug	Ellis 2005; 2018	Decor gemäß PPM (zumeist nicht eigens zitiert); darüber hinaus systematisch berücksichtigt: Boyce 1937; Ruddel 1964; Jacobelli 2003; Fant et al. 2013; Kieburg 2014; Osanna 2019; Sampaolo 2020
IX 7,24	Imbiss mit Durchgang zu Haus IX 7,25	A.1.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite und Front; Front: relativ regelhaftes Design (Fant et al. 2013, Abb. 5); Nebenseite verstuckt – Verkaufsraum (a): Cocciopesto-Paviment mit Tessera-Decor (hohes Alter); Westwand: zwei Rechtecknischen; Südwand: orange stuckierte Bogennische, darüber gemalte Schlangen einen Altar flankierend (Boyce 1937, 88 Kat. 443); hoher roter Sockelbereich
IX 9,1	Imbiss mit Durchgang zu Haus IX 9,2	A.1.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Seiten mit Buntmarmorimitation bemalt (Sogliano 1888, 514) – Verkaufsraum: Stuckreste; Rundbogennische weiß verstuckt (Boyce 1937, 90 Kat. 493)
IX 9,8–9	Gaststätte mit Gastraum (b), Korridor/Küche (c), Korridor (d), Triclinium (e), Raumgruppe (f; g; h)	A.4	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite – Schankraum (a): roter Putz; Bereich oberhalb des Tresens für ältere Gladiatorendarstellung ausgespart (vgl. Jacobelli 2003, 83) – Pilaster am Durchgang zu (b) mit Mercur-Darstellung; – Gastraum (b): schwarzer Sockel, in Mittelzone alternierend gelbe und rote Paneele, mit Vignetten und Bildfeldern; Darstellung der drei Grazien (verloren) – Triclinium (e): Südwand mit Resten von Signinum-Putz – Raum (g): Cocciopesto-Putz – Raum (h): winziger Gartenbereich (Jashemski 1993, 247)
IX 11,2 (Imbiss der Asellina)	Imbiss	A.1.H	– Tresen mit Marmorverkleidung an Oberseite; Seiten rot verputzt (Spano 1912, 113. 114 Abb. 11; Varone – Stefani 2009, 425); Delfinköpfe formen den bronzenen Deckel einer Herdstelle (Spano 1912, 114 f.) – Verkaufsraum: rote Sockelzone, darüber weiß (Spano 1912, 114)

Appendix 2

Simon Barker, Adrian Hielscher

Kapitelle

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
I 3,23 (Casa della Rissa nell'Anfiteatro)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 5,1	Eingang Porticus	Tuskanisches Kapitell (?)/ Pilaster	Tuff	2
I 6,15 (Casa dei Ceii)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein, verstuckt	2
I 7,1 (Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein, ursprünglich verstuckt	2
I 8,14	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 9,5 (Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 10,4 (Casa del Menandro)	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
I 13,12	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 16,2	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 18,2	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	1
I 20,4	Eingangstür	Italo-korinthisches Sofakapitell/Pilaster	Kalkstein	2
I 21,2	Eingang Porticus	Tuskanisches Kapitell/Säule	Kalkstein	2
II 2,4 (Casa dell'Augustale)	Eingangstür	Pilasterkapitell	Stuck	2
II 4,6 (Komplex der Iulia Felix)	Eingang Balneum	Tuskanisches Kapitell/ Halbsäule	Ziegel, verstuckt (?)	2
II 7,1 (Große Palaestra)	Porticus	Kompositkapitell/Säule	Tuff, verstuckt	97
II 9,4	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
III 2,1 (Casa detta di Trebius Valens)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein (?), verstuckt	2
III 5,2 (Casa di Loreio)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Halbsäule	Ziegel und Tuff, verstuckt	2
III 5,4	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
V 1,3	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	1
V 1,4	Eingang	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2

https://doi.org/10.1515/9783110988383-006

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
V 1,7 (Casa del Toro)	Eingangstür	Italo-korinthisches Figural-kapitell/Pilaster	Tuff	1
V 1,9 (Casa del Toro, Hinter-eingang)	Eingangstür	Blockkapitell (?)/Pilaster	Kalkstein	1
V 1,16	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
V 1,26 (Casa di L. Caecilius Iucundus)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
V 3,a	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 2,4 (Casa di Sallustio)	Eingangstür	Italo-korinthisches Figural-kapitell/Pilaster	Tuff	1
VI 5,4	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Tuff	2
VI 6,1 (Casa di Pansa)	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff	2
VI 7,9	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 7,18 (Casa di Adone ferito)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	1
VI 7,19 (Casa di Inaco e Io)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 7,21 (Casa dell'Argenteria)	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff	1
VI 7,25	Eingangstür	Italo-korinthisches Sofakapitell	Kalkstein	2
VI 9,6.7 (Casa dei Dioscuri)	Eingangstür 6	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
	Eingangstür 7	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	1
VI 10,4	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	1
VI 10,6	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 11,9 (Casa del Labirinto)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 12,2 (Casa del Fauno)	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff, verstuckt	2
VI 13,13	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 14,12 (Casa di L. Numisius Rarus)	Eingangstür (heute: Granai del Foro I)	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff	2
VI 14,34	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 15,1 (Casa dei Vettii)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein (?), verstuckt	2
VI 15,5 (Casa di M. Pupius Rufus)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VI 17 [Ins. Occ.],13	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff, verstuckt	1

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
VI 17 [Insc. Occ.],17	Eingangstür	Italo-korinthisches Figuralkapitell/Pilaster	Tuff	1
VI 17 [Ins. Occ.],32	Eingangstür	Korinthisches (?) Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
VII 1,8 (Stabianer Thermen)	Porticus	Dorisierendes Kapitell/ Säule	Ziegel und Tuff, verstuckt	27
	Porticus	Dorisierendes Kapitell/ Pilaster	Ziegel und Tuff, verstuckt	8
VII 1,17 (Stabianer Thermen)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
VII 1,47	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VII 1,48 (Stabianer Thermen)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
VII 1,50 (Stabianer Thermen)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
VII 2,16 (Casa di M. Gavius Rufus)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VII 2,51	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VII 4	Via del Foro, Porticus an der Ostseite	Tuskanisches Kapitell/Säule	Tuff	2
VII 4	Via del Foro, Porticus an der Ostseite	Tuskanisches Kapitell/ Halbsäule	Tuff	5
VII 4,1 (Tempel der Fortuna Augusta)	Pronaos	Korinthisches Kapitell/ Säule	Marmor, weiß	3
	Cella Außenwand (?) (heute: Granai del Foro I)	Korinthisches Kapitell/ Pilaster[1]	Marmor, weiß	3
	Cella-Innenraum (heute: Granai del Foro I)	Korinthisches Kapitell/ Pilaster	Marmor, weiß	1
	Aedicula der Cella (heute: Granai del Foro I)	Korinthisches Kapitell/ Säule	Marmor, weiß	2
VII 4,32	Eingang	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	1
VII 4,48 (Casa della Caccia antica)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Nocera-Tuff	2
VII 4,51 (Casa dei Capitelli colorati)	Eingangstür	Italo-korinthisches Figuralkapitell/Pilaster	Tuff	2
VII 4,57 (Casa dei Capitelli figurati)	Westseite Eingangstür (Pompeji, Antiquarium, Inv. 25910) Ostseite Eingangstür (Pompeji, Antiquarium, Inv. 25906)	Italo-korinthisches Figuralkapitell/Pilaster	Tuff	2

1 Fragmente eines weiteren korinthischen Pilasterkapitells sowie eines Eckpilasterkapitells befinden sich im Keller des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel (vgl. Heinrich 2002, 28 f. 64 f. Kat. K7).

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
VII 7,32 (Apollo-Heiligtum)	Säule des L. Sepunius Sandilianus und M. Herennius Epidianus	Ionisches Kapitell/Säule	Marmor, weiß	1
	Peribolos	Italo-ionisches Diagonalkapitell/Säule; kaiserzeitlich in korinthisches Kapitell umgestaltet	Tuff, verstuckt	14
VII 7,32 (Apollo-Heiligtum)	Podium	Italo-korinthisches Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	5
VII 8 (Forum)	Porticus, Ost- und Südseite	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	8
	Porticus, Ost- und Westseite, untere Ordnung	Dorisches Kapitell/Säule	Travertin	24
	Porticus, Westseite, obere Ordnung	Italo-ionisches Diagonalkapitell/Säule	Travertin	7
	Ostseite, vor Macellum VII 9,7.8	Korinthisches Kapitell/Säule	Marmor, weiß	3
VII 8,1 (Kapitol)	Pronaos	Italo(?)-korinthisches Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	1
	Cella	Italo-ionisches Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	10
	Cella	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff, verstuckt	2
VII 9,1 (Eumachia-Gebäude)	Porticus (heute: nicht in situ[2])	Korinthisches Normalkapitell/Säule	Marmor	7
	Chalcidicum (heute: Neapel, NM)	Korinthisches Schmuckkapitell/Pilaster	Marmor	2[3]
VII 9,7 (Macellum)	Eingang	Korinthisches Kapitell, sog. Chimärenkapitell, stammt aus Nekropole	Marmor, weiß, pentelisch (?)	
VII 9,63 (Casa della Pescatrice)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VII 15,13 (Casa di A. Octavius Primus)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
VII 16 [Ins. Occ.]	Vicolo dei Soprastanti, Fassade Nordwand	Dorisches Kapitell/Halbsäulen	Kalkstein	3
	Via Marina, Porticus, Südseite, vor VII 16 [Ins. Occ.],5 und VII 16 [Ins. Occ.],6	Tuskanisches Kapitell/Säule	Tuff	3

2 Zwei Kapitelle in den Granai del Foro I; ein Kapitell im Venusheiligtum; ein Kapitell verschollen; drei Kapitelle im Gartenbereich des Nationalmuseums in Neapel (vgl. Heinrich 2002, 47 f. 68 Kat. K24).
3 Heinrich 2002, 55. 79 f. Kat. S19–S20.

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
VIII 1,1 (Basilica)	Chalcidicum	Italo-ionisches Diagonal-kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	3
	Innenwand, obere Ordnung	Italo-korinthisches Kapitell/ Säule	Tuff, verstuckt	14
	Innenwand, obere Ordnung	Italo-korinthisches Kapitell/ Halbsäule	Tuff, verstuckt	8
	Innenwand, obere Ordnung	Italo-korinthisches Kapitell/ Halbsäule	Tuff, verstuckt	3
	Innenwand, obere Ordnung	Italo-ionisches Kapitell/ Säule	Tuff, verstuckt	3
	Tribunal, untere Ordnung	Italo-korinthisches Kapitell/ Säule	Tuff, verstuckt	4
	Tribunal, untere Ordnung	Italo-korinthisches Kapitell/ Halbsäule	Tuff, verstuckt	9
	Tribunal, untere Ordnung	Korinthisiertes Kapitell mit Zungenblättern/Halbsäule	Tuff	2
VIII 1,3–5 (Venus-Heiligtum)	Frühe Porticus, untere Ordnung (heute: im Areal südwestlich des Tempel-podiums)	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	1
	Nicht in situ (heute: im Areal südöstlich des Tempelpodiums)	Italo-korinthisches Sofakapitell/Pfeiler	Tuff	1
	Porticus (heute: im Areal östlich des Tempel-podiums)	Korinthisches Kapitell/ Säule (Pompeji, Anti-quarium, Inv. 52944, 52949, 52953, 52954, 52943)	Marmor, weiß	5
	Rekonstruierte Porticus-Säulen, Süd- und Nordseite	Korinthisches Kapitell/ Säule (Pompeji, Antiqua-rium, Inv. 52966, 52964)	Marmor, weiß	2
	Cella	Korinthisches Kapitell/ Säule (Pompeji, Antiqua-rium, Inv. 52947)	Marmor, weiß	1
	Frühkaiserzeitliche Porticus (?) (heute: im Areal ver-streut)	Korinthisches Kapitell/ Säule (Pompeji, Anti-quarium, Inv. 52942, 52945, 52946)	Marmor, weiß	3
	Nicht in situ (heute: Granai del Foro I)	Korinthisches Kapitell/ Säule oder Halbsäule (Pompeji, Antiquarium, Inv. 31971, 31972, 31982, 31984)	Marmor, weiß	5
VIII 2,6 (Forum)	Verwaltungsgebäude Front-säulen	Dorisiertes Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	2
VIII 3,10 (Casa delle Grazie)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/ Pilaster	Nocera-Tuff	2
VIII 3,27	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/ Pilaster	Tuff	2
VIII 4,27	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2

Lage der Einheit	Position	Typ	Material	Anzahl erhalten
VIII 5,28 (Casa della Calce)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Nocera-Tuff	2
VIII 7 (Theaterquartier)	Passage zwischen Theater und Porticus post scaenam	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	2
VIII 7 (Foro Triangolare)	Porticus	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	11
VIII 7,16 (Porticus post scaenam)	Porticus	Dorisches Kapitell/Säule	Nocera-Tuff	47 (?)
	Zugang, Ostseite	Italo-ionisches Diagonal-kapitell/Säule	Nocera-Tuff	3
VIII 7,25 (Aesculap-Heiligtum)	Pronaos	Italo-korinthisches Sofakapitell/Säule	Tuff	1
	Pronaos	Italo-korinthisches Figural-kapitell/Pilaster	Tuff	1
	Innenhof	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	1
VIII 7,28 (Isis-Heiligtum)	Peribolos	Dorisiertes Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	1
	Purgatorium	Korinthisiertes Figural-kapitell/Pilaster	Tuff	1
VIII 7,28 (Isis-Tempel)	Pronaos	Italo-korinthisches Kapitell/Säule	Tuff, verstuckt	3
	Cella Außenwand, Rückseite	Korinthisches Kapitell/Pilaster	Ziegel, verstuckt	2
	Cella Außenwand, Front	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster, kaiserzeitlich in korinthisches Kapitell umgestaltet	Tuff, verstuckt	2
	Cella Außenwand, Front, seitliche Aediculae	Korinthisiertes Schmuck-kapitell/Pilaster	Ziegel, verstuckt	4
VIII 7,30 (Foro Triangolare)	Propylon	Italo-ionisches Diagonal-kapitell/Säule	Tuff	4
	Tempio Dorico	Dorisches Kapitell/Säule	Kalkstein	4
	Monopteros	Dorisches Kapitell/Säule	Tuff	4
IX 1,20 (Casa di M. Epidius Rufus)	Eingangstür	Italo-korinthisches Figural-kapitell/Pilaster	Tuff	1
IX 7,3	Eingangstür	Italo-korinthisches Kapitell/Pilaster	Tuff	2
IX 7,16	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
IX 7,25	Eingangstür	Blockkapitell (?)/Pilaster	Kalkstein	?
IX 8,b (Hospitium des C. Hyginius Firmus)	Eingangstür	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	2
IX 12,1 (Casa del Cenacolo I)	Cenaculum, Straßenfassade	Blockkapitell/Pilaster	Kalkstein	9
IX 13,3 (Casa di Polibio)	Eingangstür	Tuskanisches Kapitell/Pilaster	Tuff (?), verstuckt	2

Bibliographie

Primärliteratur

Catull. C. Valerius Catullus, Carmina Gedichte. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von N. Holzberg (Düsseldorf 2009)

Colum. L. Iuni Moderati Columellae res rustica. Incerti auctoris liber de arboribus, hrsg. von R. H. Rodgers (Oxford 2010)

Hor. epist. Horaz, Sämtliche Werke. Lateinisch – deutsch, hrsg. von H. Färber und M. Faltner (München 1967)

Isid. orig. Isidor, Etymologien. Lateinisch – spanisch, hrsg. und übers. von J. Oroz Reta und M.-A. Marcos Casquero [2](Madrid 1983)

Liv. Titus Livius, Römische Geschichte, XXXIX–XLI. Lateinisch – deutsch, hrsg. von H. J. Hillen (München 1983)

Mart. Martial, Epigramme. Gesamtausgabe. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von P. Barié und W. Schindle (Berlin 2013)

Plin. epist. Plinius der Jüngere, Epistulae. Liber IX. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von H. Philips (Stuttgart 1996)

Plin. nat. Plinius der Ältere, Naturkunde. Buch XXXVI, Die Steine. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von R. König (Berlin 2012)

Sen. dial. Seneca, Schriften zur Ethik. Die kleinen Dialoge. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von G. Fink (Düsseldorf 2008)

Suet. C. Suetonius Tranquillus, Opera I. De vita Caesarum libri VIII, hrsg. von M. Ihm (Leipzig 1933; Nachdr. München 2003)

Ulp. dig. Corpus iuris civilis I. Institutiones and digesta, hrsg. von T. Mommsen und P. Krueger (Cambridge 2014)

Vitr. Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, hrsg., übers. und erl. von C. Fensterbusch (Darmstadt 1987)

Sekundärliteratur

Acciani et al. 2018: A. Acciani – A. Cagnazzo – V. Lacalamita, I Propilei di accesso al Foro Triangolare di Pompei. Il recupero dell’immagine attraverso l’anastilosi, in: Livadiotti et al. 2018, 101–114

Adam 1986: J.-P. Adam, Observations techniques sur les suites du séisme de 62 à Pompéi, in: C. Albore Livadie (Hrsg.), Tremblements de terre, éruptions volcaniques et vie des hommes dans la Campanie antique, Naples, Centre Jean-Bérard (Neapel 1986) 67–87

Adam 2007: J.-P. Adam, Murailles de la peur, murailles du prestige, murailles du plaisir, in: A. Rodríguez Colmenero – I. Rodà de Llanza (Hrsg.), Murallas de ciudades romanas en el Occidente del imperio. Lucus Augusti como paradigma. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lugo 26.–29. XI. 2005 (Lugo 2007) 23–45

Adam – Adam 1981: J.-P. Adam – Th. Adam, Le tecniche costruttive a Pompei. Una documentazione a cura del CNRS, in: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (Hrsg.), Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Rom 1981) 96–105

Adamo Muscettola 1982: S. Adamo Muscettola, Le ciste di piombo decorate, in: Università degli studi di Napoli (Hrsg.), La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del convego internazionale, 11–15 novembre 1979 (Neapel 1982) 701–753

Adamo Muscettola 1992: S. Adamo Muscettola, La decorazione architettonica e l’arredo, in: De Caro 1992, 63–96

Adli 2017: M. Adli, Stress and the City. Warum Städte uns krank machen. Und warum sie trotzdem gut für uns sind (München 2017)

Alföldi 1973: A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (Bonn 1973)

Alföldy 1991: G. Alföldy, Augustus und die Inschriften: Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik, Gymnasium 98, 1991, 289–324

Allison 2002: P. M. Allison, Recurring Tremors: The Continuing Impact of the AD 79 Eruption of Mt. Vesuvius, in: R. Torrence – J. Grattan (Hrsg.), Natural Disasters and Cultural Change (London 2002) 113–116

Anderson 2004: M. Anderson, Mapping the Domestic Landscape. GIS, Visibility and the Pompeian House, in: F. Niccolucci – S. Hermon (Hrsg.), Beyond the Artefact: Digital Interpretation of the Past. Proceedings of CAA 2004, Prato 13–17 April 2004 (Budapest 2004) 183–189

Anderson 2005: M. Anderson, Houses, GIS and the Micro-Topology of Pompeian Domestic Space, in: J. Bruhn – B. Croxford – D. Grigoropoulos (Hrsg.), TRAC 2004. Proceedings of the 14th Annual Theoretical Roman Archaeology Conference (Oxford 2005) 1–9

https://doi.org/10.1515/9783110988383-007

Anderson 2009: B. Anderson, Affective Atmospheres, Emotion, Space and Society 2, 2009, 77–81

Ando – Rüpke 2015: C. Ando – J. Rüpke, Introduction, in: C. Ando – J. Rüpke (Hrsg.), Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion (Berlin 2015) 1–11

Angelelli – Rinaldi 2008: C. Angelelli – F. Rinaldi (Hrsg.), Atti del XIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. AISCOM (Rom 2008)

de Angelis 2009: F. de Angelis, Il Santuario di Iside a Pompei, in: F. Coarelli (Hrsg.), Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2009) 392–399

de Angelis 2011: F. de Angelis, Playful Workers. The Cupid Frieze in the Casa dei Vettii, in: E. Poehler – M. Flohr – K. Cole (Hrsg.), Pompeii. Art, Industry and Infrastructure (Oxford 2011) 62–73

de Angelis 2021: F. de Angelis, Decoration and Attention in the Forum of Augustus. The Agency of Ancient Imagery between Ritual and Routine, in: Haug – Lauritsen 2021, 15–32

de Angelis et al. 2012: F. de Angelis – J. A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ‚arte plebea' bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007 (Wiesbaden 2012)

Anguissola 2010: A. Anguissola, Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcove di Pompei (Berlin 2010)

Anguissola 2022: A. Anguissola, Ethical Matters. Pliny the Elder on Material Deception, in: Haug et al. 2022, 39–50

Anguissola et al. 2020: A. Anguissola – M. Iadanza – R. Olivito (Hrsg.), Paesaggi domestici. L'esperienza della natura nelle case e nelle ville romane. Pompei, Ercolano e l'area vesuviana. Atti del convegno Pompei 27–28 aprile 2017 (Rom 2020)

Anguissola – Olivito 2020: A. Anguissola – R. Olivito, Il progetto Pompeian Residential Architecture. Environmental, Digital and Interdisciplinary Archive (Praedia). Indagini nel giardino dei Praedia di Iulia Felix (Pompei II.4), in: Anguissola et al. 2020, 181–192

Anniboletti 2007: L. Anniboletti, Testimonianze preromane del culto domestico a Pompei. I compita vicinalia sulla facciata di abitazioni, Fasti Online Documents and Research 83, 2007, 1–10, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2007-83.pdf> (30.5.2022)

Anniboletti 2008: L. Anniboletti, Aspetti di culto domestico di epoca tardo-sannitica. I sacelli sulle facciate di abitazioni pompeiane, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 209–222

Anniboletti 2010: L. Anniboletti, *Compita vicinalia* a Pompei. Testimonianze del culto, Vesuviana 2, 2010, 77–138

Anniboletti 2011: L. Anniboletti, *Compita vicinalia* di Pompei e Delo. Testimonianze archeologiche del culto domestico di *theoi propylaioi*, in: Bassani – Ghedini 2011, 57–78

Antoniou 2018: A. A. Antoniou, Divine Emperors and Italy. Emperor Worship in the Italian Peninsula (Excluding Rome) (Diss. University of Adelaide 2018), <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/118165> (15.02.2021)

Apollinaire [1918] 2011: G. Apollinaire, Flaneur in Paris [1918]. Aus dem Französischen übers. und hrsg. von G. Krämer (Berlin 2011)

Archäologie und Seismologie 1995: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom (Hrsg.), Archäologie und Seismologie. La regione Vesuviana dal 62 al 79 D.C. Problemi archeologici e sismologici, Colloquium, Boscoreale, 26.–27. November 1993 (München 1995)

Arnolds 2005: M. Arnolds, Funktionen republikanischer und frühkaiserzeitlicher Forumsbasiliken in Italien (Diss. Universität Heidelberg 2005), <https://doi.org/10.11588/heidok.00007440> (28.03.2022)

Arslan 1997: E. A. Arslan (Hrsg.), Iside. Il mito, il mistero, la magia. Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1997)

Arthur 1986: P. Arthur, Problems of the Romanization of Pompeii. Excavations 1980–1981, AntJ 61, 1986, 29–44

Assmann 1997: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1997)

Assmann 2015: A. Assmann, Geschichte findet Stadt, in: M. Csáky – Chr. Leitgeb (Hrsg.), Kommunikation – Gedächtnis – Raum (Bielefeld 2015) 13–28, <https://doi.org/10.14361/9783839411209-002> (01.04.2022)

Augé 2010: M. Augé, Nicht-Orte (München 2010)

Avagliano 2018: A. Avagliano, Le origini di Pompei: la città tra il VI e il V secolo a.C. (Leuven 2018)

Baecker [1990] 2013: D. Baecker, Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur [1990], in: S. Hauser – C. Kamleithner – R. Meyer (Hrsg.), Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Logistik des sozialen Raumes (Bielefeld 2013) 134–141

Ball – Dobbins 2013: L. F. Ball – J. J. Dobbins, Pompeii Forum Project. Current Thinking on the Pompeii Forum, AJA 117, 2013, 487–490

Ball – Dobbins 2017: L. F. Ball – J. J. Dobbins, Pompeii Forum Project. Excavation and Urbanistic Reappraisals of the Sanctuary of Apollo, Basilica, and Via della Fortuna Neighbourhood, AJA 121, 2017, 467–503

Balzani 2005: M. Balzani, Il Lupanare a Pompei. Il rilievo 3D per l'interpretazione e la documentazione dei graffiti, in: T. Fiorucci (Hrsg.), Metodologie innovative integrate per il rilevamento dell'architettura e dell'ambiente (Rom 2005) 68–70

Barbet 2017: A. Barbet, Peintures murales romaines représentant des métiers. Quelle signification, dans quel contexte?, in: S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann (Hrsg.), Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Athens, September 16–20, 2013 (Leuven 2017) 95–102

Bargellini 1991: P. Bargellini, Le terme centrali di Pompei, in: École française de Rome (Hrsg.), Les thermes romains. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome, Rome, 11–12 novembre 1988 (Rom 1991) 114–128

Barker 2022: S. Barker, Marble Wall Revetment in Central Italy during the First Century A.D. Aesthetics and Decorative Effects, in: Haug et al. 2022, 67–94

Barnabei 2007: L. Barnabei, I culti di Pompei. Raccolta critica della documentazione, in: Barnabei – Charles-Laforge 2007, 7–88

Barnabei – Charles-Laforge 2007: L. Barnabei – M.-O. Charles-Laforge (Hrsg.), Contributi di Archeologia Vesuviana III (Rom 2007)

Barrett 2019: C. E. Barrett, Domesticating Empire. Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens (Oxford 2019)

Barry 2011: F. Barry, *Painting in Stone*. The Symbolism of Colored Marbles in the Visual Arts and Literature from Antiquity until the Enlightenment (Diss. University of Columbia 2011)

Barry 2020: F. Barry, Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment (New Haven 2020)

Barton 2002: C. Barton, Being in the Eyes. Shame and Sight in Ancient Rome, in: D. Fredrick (Hrsg.), Roman Gaze. Vision, Power, and the Body (Baltimore 2002) 216–235

Bassani – Ghedini 2011: M. Bassani – F. Ghedini (Hrsg.), *Religionem significare*. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei Sacra Privata. Atti dell'Incontro di Studi, Padova, 8–9 giugno 2009 (Rom 2011)

Bastet et al. 1979: F. L. Bastet – M. de Vos – A. de Vos – M. de Vos-Raaijmakers, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (Rom 1979)

Battiloro – Mogetta 2021: I. Battiloro – M. Mogetta, Il Santuario di Venere. Scavi 2017–2019, in: Osanna 2021, 35–56

Baudrillard [1968] 2011: J. Baudrillard, Die Sprache der Gegenstände [1968], in: S. Hauser – C. Kamleithner – R. Meyer (Hrsg.), Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften 1. Zur Ästhetik des sozialen Raums (Bielefeld 2011) 295–303

Baudrillard 1970: J. Baudrillard, La société de consommation (Paris 1970)

Beacham 1991: R. C. Beacham, The Roman Theatre and Its Audience (London 1991)

Beard 2008: M. Beard, Pompeii. The Life of a Roman Town (London 2008)

Beaudry – Parno 2013: M. C. Beaudry – T. G. Parno, Introduction. Mobilities in Contemporary and Historical Archaeology, in: M. C. Beaudry – T. G. Parno (Hrsg.), Archaeologies of Mobility and Movement (New York 2013) 1–14

Beaurin 2013: L. Beaurin, Les cérémonies isiaques dans les cités de l'Empire romain occidental (Diss. Université de Lille 2013)

Bechi 1820: G. Bechi, Del calcidico e della cripta di Eumachia scavati nel Foro di Pompei l'anno 1820 (Neapel 1820)

Beck 2005: H. Beck, Züge in die Ewigkeit. Prozessionen durch das spätrepublikanische Rom, GFA 8, 2005, 73–104

Beck 2022: D. Beck, Use, Aesthetics and Semantics of Coloured Marble Columns in the Western Mediterranean during the Late Republic and Early Roman Empire, in: Haug et al. 2022, 95–112

Beck 2023: Ch. Beck, Die Ausstattung kleiner Häuser in Pompeji (Insula IX 5). Decor-Entscheidungen und ihre Wirkung (62–79 n. Chr.) (Berlin 2023)

Bellucci 2021: N. D. Bellucci, I reperti e i motivi egizi ed egittizzanti a Pompei (Oxford 2021)

Belting 2002: H. Belting, Bild-Anthropologie ²(München 2002)

Benefiel 2016: R. Benefiel, The Culture of Writing Graffiti within Domestic Spaces at Pompeii, in: Benefiel – Keegan 2016, 80–110

Benefiel – Keegan 2016: R. Benefiel – P. Keegan (Hrsg.), Inscriptions in the Private Sphere in the Greco-Roman World (Leiden 2016)

Benjamin [1929] 1991: W. Benjamin, Die Wiederkehr des Flaneurs [1929], in: H. Tiedemann-Bartels (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften (Frankfurt a. M. 1991) 194–199

Benjamin [1935] 2003: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935] (Frankfurt a. M. 2003)

Berding 2019: N. Berding, Die Blasiertheit der Städter*innen: Vom routinierten Umgang mit alltäglicher Komplexität, Geographica Helvetica 74, 2019, 183–192

Berents 2011: C. Berents, Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck (München 2011)

Berg 2008: R. Berg, Saggi stratigrafici nei vicoli a est e a ovest dell'Insula dei Casti Amanti (IX 12). Materiali e fasi, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 363–375

Bergemann 1990: J. Bergemann, Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich (Mainz 1990)

Bergmann 1994: B. Bergmann, The Roman House as Memory Theatre. The House of the Tragic Poet in Pompeii, ArtB 76, 1994, 225–256

Bergmann 1995: B. Bergmann, Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions, HarvStClPhil 97, 1995, 79–120

Bergmann 1999: B. Bergmann, Rhythms of Recognition. Mythological Encounters in Roman Landscape Painting, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà (Wiesbaden 1999) 81–107

Bernard 2010: S. G. Bernard, Pentelic Marble in Architecture at Rome and the Republican Marble Trade, JRA 23, 2010, 35–54

Bieber 1961: M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater (Princeton 1961)

Bielefeld 1966/1967: E. Bielefeld, Bemerkungen zu den kleinen Friesen am Altar der Ara Pacis Augustae, RM 73/74, 1966/1967, 259–265

Bigi 2012: F. Bigi, I capitelli cubici. Una nuova tipologia tutta pompeiana?, Vesuviana 4, 2012, 87–110

Bingöl 2005: O. Bingöl, Verhüllte Säulen. Ein Versuch, in: B. Brand (Hrsg.), Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger (Wien 2005) 130–134

Bitterer 2013: T. Bitterer, Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur. Öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. bis 7. Jahrhundert n. Chr. (Diss. München 2013), <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15298/> (22.05.2022)

Blanc 2010: N. Blanc, Les frises de stuc du décor intérieur en Italie romaine, in: I. Bragantini (Hrsg.), Atti del X congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli, 17–21 settembre 2007, vol. I (Rom 2010) 53–64

Böhme 1995: G. Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (Frankfurt a. M. 1995)

Böhme 2006: G. Böhme, Architektur und Atmosphäre (München 2006)

Böhme 2014: G. Böhme, Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning, in: C. Borch (Hrsg.), Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture (Basel 2014) 42–59

Böhme 2016: G. Böhme, Ästhetischer Kapitalismus (Frankfurt a. M. 2016)

Boman 2008: H. Boman, The Interaction between Street and Houses in the North-West Corner of Insula V 1, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 87–92

Bomgardner 2000: D. L. Bomgardner, The Story of the Roman Amphitheatre (London 2000)

Bon – Jones 1997: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), Sequence and Space in Pompeii (Oxford 1997)

Bonifacio 1997: R. Bonifacio, Ritratti romani da Pompei (Rom 1997)

Bonucci 1826: C. Bonucci, Pompei descritta ^{2}(Neapel 1826)

Bonucci 1827: C. Bonucci, Pompei descritta ^{3}(Neapel 1827)

Borea – Villani 2020: S. Borea – M. Villani, Le Terme Suburbane. *Locus publicus Pompeianorum* tra passato e presente, in: G. Greco – M. Osanna – R. Picone (Hrsg.), Pompeii. L'Insula Occidentalis. Conoscenza, Scavo, Restauro e Valorizzazione (Rom 2020) 211–224

Borlenghi 2011: A. Borlenghi, Il campus. Organizzazione e funzione di uno spazio pubblico in età romana. Le testimonianze in Italia e nelle Province occidentali (Rom 2011)

Bosch 2012: A. Bosch, Sinnlichkeit, Materialität, Symbolik. Die Beziehung zwischen Mensch und Objekt und ihre soziologische Relevanz, in: S. Moebius – S. Prinz (Hrsg.), Das Design der Gesellschaft (Bielefeld 2012) 49–70

Boschung 2007: D. Boschung, Kultbilder als Vermittler religiöser Vorstellungen, in: Ch. Frevel – H. von Hesberg (Hrsg.), Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike (Wiesbaden 2007) 63–87

Bourdieu [1979] 1982: P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede [1979] (Frankfurt a. M. 1982)

Boyce 1937: G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompeii, MemAmAc 14, 1937, 5–112

Bragantini 2012: I. Bragantini, The Cult of Isis and Ancient Egyptomania in Campania, in: D. L. Balch – A. Weissenrieder (Hrsg.), Contested Spaces. Houses and Temples in Roman Antiquity and the New Testament (Tübingen 2012) 21–33

Brandl 2013: A. Brandl, Die sinnliche Wahrnehmung von Stadtraum. Städtebautheoretische Überlegungen (Diss. ETH Zürich 2013), <https://doi.org/10.3929/ethz-a-010069284> (17.07.2022)

Breton 1870: E. Breton, Pompeia décrite et dessinée (Paris 1870)

Brilliant 1967: R. Brilliant, The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum (Rom 1967)

Brunnert 1984: K. Brunnert, Nostalgie in der Geschichte der Medizin (Düsseldorf 1984)

Bruun 1993: C. Bruun, Lotores. Roman Bath-Attendants, ZPE 98, 1993, 222–228

Bruun 1997: C. Bruun, Water for Roman Brothels. Cicero *Cael.* 34, Phoenix 51, 1997, 364–373

Burton – Mitchell 2006: E. Burton – L. Mitchell, Inclusive Urban Design. Streets for Life (Oxford 2006)

Busch et al. 2017: A. W. Busch – J. Griesbach – J. Lipps (Hrsg.), Urbanitas – urbane Qualitäten. Die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung. Kolloquium 19.–21. Dezember 2012 in München, Kommission zur Erforschung des Antiken Städtewesens der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Mainz 2017)

Busch et al. 2017a: A. W. Busch – J. Griesbach – J. Lipps, Die Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung, in: Busch et al. 2017, 1–14

Busch – Schäfer 2014: A. W. Busch – A. Schäfer, Einführung, in: A. W. Busch – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Weihealtäre im Kontext. Internationale Tagung in Köln vom 3. bis zum 5. Dezember 2009 „Weihealtäre in Tempeln und Heiligtümern" (Friedberg 2014) 13–18

Busen 2022: T. Busen, The Humble Material. Masonry and Meaning in Roman Architecture, in: Haug et al. 2022, 53–65

Byvanck 1925: A. W. Byvanck, Das grosse Theater in Pompeji, RM 40, 1925, 107–124
Cain 1993: H.-U. Cain, Hellenistische Tempelkultbilder, in: M. Wörrle – P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 24. bis 26. Juni 1993 (München 1995) 115–130
Cain 1993a: P. Cain, Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit (München 1993)
Calabrò 2020: A. Calabrò, L'uso degli spazi verdi nelle *cauponae* di Pompei tra funzionalità e intrattenimento, in: Anguissola et al. 2020, 127–136
Capaldi 2017: C. Capaldi, Pompei, in: C. Capaldi – F. Zevi (Hrsg.), Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione epigrafica (Mailand 2017) 192–239
Carafa 1997: P. Carafa, What was Pompeii before 200 BC? Excavations in the House of Joseph II, in the Triangular Forum and in the House of the Wedding of Hercules, in: Bon – Jones 1997, 13–31
Carafa 1999: P. Carafa, Cercando la storia dei monumenti di Pompei. Le ricerche dell'Università di Roma ‚La Sapienza' nelle Regioni VII e VIII, in: F. Senatore (Hrsg.), Pompei, il vesuvio e la penisola sorrentina (Rom 1999) 17–33
Carafa 2005: P. Carafa, Pubblicando la Casa di Giuseppe II (VIII,2,38–39) e il Foro Triangolare, in: Guzzo – Guidobaldi 2005, 19–35
Carafa 2011: P. Carafa, *Minervae et Marti et Herculi aedes doricae fient* (Vitr. 1.2.5). The Monumental History of the Sanctuary in Pompeii's so-called Triangular Forum, in: S. J. R. Ellis (Hrsg.), The Making of Pompeii: Studies in the History and Urban Development of an Ancient Town, JRA Suppl. (Portsmouth 2011) 89–111
Careri 2007: F. Careri, Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice (Barcelona 2007)
Carey 2003: S. Carey, Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History (Oxford 2003)
Carmona 2021: M. Carmona, Public Places. Urban Spaces: The Dimensions of Urban Design (New York 2021)
Carroll 2008: M. Carroll, *Nemus et Templum*. Exploring the Sacred Grove at the Temple of Venus in Pompeii, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 37–45
Carroll 2010: M. Carroll, Exploring the Sanctuary of Venus and Its Sacred Grove. Politics, Cult and Identity in Roman Pompeii, BSR 78, 2010, 63–106. 347–351
Carroll – Godden 2000: M. Carroll – D. Godden, The Sanctuary of Apollo at Pompeii. Reconsidering Chronologies and Excavation History, AJA 104, 2000, 743–754
Castiglione et al. 1989: V. Castiglione – M. Del Franco – R. Vitale, L'insula 8 della Regio I, un campione d'indagine socio-economica, RStPomp 3, 1989, 185–221
Castrén 1975: P. Castrén, Ordo populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii (Rom 1975)
Cavallaro 1984: M. A. Cavallaro, Spese e spettacoli. Aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudio (Bonn 1984)
Chiavia 2002: C. Chiavia, Programmata. Manifesti elettorali nella colonia romana di Pompei (Turin 2002)
Clarke 1991: J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration (Berkeley 1991)
Clarke 1998/1999: J. R. Clarke, Look Who's Laughing. Humor in Tavern Paintings as Index of Class and Acculturation, MemAmAc 43/44, 1998/1999, 27–48
Clarke 2001: J. R. Clarke, Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C.–A.D. 250 ^{2}(Berkeley 2001)
Clarke 2002: J. R. Clarke, Look Who's Laughing at Sex. Men and Women Viewers in the Apodyterium of the Suburban Baths at Pompeii, in: D. Fredrick (Hrsg.), The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body (Baltimore 2002) 149–181
Clarke 2003: J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315 (Berkeley 2003)
Clarke 2003a: J. R. Clarke, Roman Sex. 100 BC–AD 250 (New York 2003)
Clarke – Larvey 2005: J. R. Clarke – M. Larvey, A Black-and-White Figural Mosaic from the Suburban Baths at Pompeii, in: H. Morlier (Hrsg.), La mosaïque gréco-romaine. IX. Actes du IXe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Rome, 5–10 novembre 2001 (Rom 2005) 25–33
Cline 2014: L. Cline, Imitation vs. Reality. Zebra Stripe Paintings in the Fourth Style at Oplontis, in: N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13. –17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014) 565–570
Coarelli 2000: F. Coarelli, Pompei. Il foro, le elezioni, le circoscrizioni elettorali, AIONArch 7, 2000, 87–111
Coarelli 2000a: F. Coarelli, L'inizio dell'opus testaceum a Roma e nell'Italia romana, in: P. Boucheron – H. Broise – Y. Thébert (Hrsg.), La brique antique et médiévale. Production et commercialisation d'un matériau, Actes du colloque international, Saint-Cloud, 16–18 novembre 1995 (Rom 2000) 87–95
Coarelli 2002: F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (München 2002)
Cocco 1977: M. Cocco, Due tipi di capitelli a Pompei, corinzio-italici e a sofà, CronPomp 3, 1977, 57–155
Coletti – Sterpa 2008: F. Coletti – G. Sterpa, Resti pavimentali in cementizio, mosaico e *sectile* dall'area del tempio di Venere a Pompei. Dati di scavo, in: Angelelli – Rinaldi 2008, 129–143
Cooke et al. 1827: W. B. Cooke – C. Cockburn – T. L. Donaldson, Pompeii Illustrated II (London 1827)
Cooley – Cooley 2004: A. Cooley – M. G. L. Cooley, Pompeii. A Sourcebook (London 2004)

Cooper – Dobbins 2015: J. G. Cooper – J. J. Dobbins, New Developments and New Dates within the Sanctuary of Apollo at Pompeii, Fasti Online Documents and Research 340, 2015, 1–7, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2015-340.pdf> (09.02.2021)

Cornell et al. 1995: T. Cornell – K. Lomas – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Urban Society in Roman Italy (London 1995)

Crawford 2019: K. A. Crawford, Rethinking Approaches for the Study of Urban Movement at Ostia, in: P. Verhagen – J. Joyce – M. R. Groenhuijzen (Hrsg.), Finding the Limits of the Limes. Modelling Demography, Economy and Transport on the Edge of the Roman Empire (ebook, 2019) 313–327, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04576-0> (05.11.2021)

Crawley Quinn – Wilson 2013: Q. Crawley Quinn – A. Wilson, Capitolia, JRS 2013, 117–173

Cristilli 2008: A. Cristilli, Tra evergetismo e culto imperiale. Le statue-ritratto dal Macellum di Pompei, RStPomp 19, 2008, 35–43

Croisille 1965: J. M. Croisille, Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies (Brüssel 1965)

Croisille 2005: J. M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005)

Csapo 1993: E. G. Csapo, A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting, AntK 36, 1993, 41–58

Cullen 1961: G. Cullen, The Concise Townscape (Oxford 1961)

Curti 1873: P. A. Curti, Pompei e le sue rovine II (Neapel 1873)

Curti 2005: E. Curti, Le aree portuali di Pompei, in: V. S. Ussani (Hrsg.), Moregine. Suburbio ‚portuale' di Pompei (Neapel 2005) 51–76

Curti 2008: E. Curti, La Venere Fisica trionfante. Un nuovo ciclo di iscrizioni dal santuario di Venere a Pompei, in: AA.VV. (Hrsg.), Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni (Venosa 2008) 67–81

Curti 2008a: E. Curti, Il tempio di Venere Fisica e il porto di Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 47–60

D'Alessio 1999: M. T. D'Alessio, Il ‚santuario' del tempio dorico a Pompei alla luce dei nuovi rinvenimenti, in: F. Senatore (Hrsg.), Pompei, il vesuvio e la penisola sorrentina (Rom 1999) 34–39

D'Alessio 2001: M. T. D'Alessio, Materiali votivi dal Foro Triangolare di Pompei (Rom 2001)

D'Alessio 2009: M. T. D'Alessio, I culti di Pompei. Divinità, luoghi e frequentatori (VI secolo a.C.–79 d.C.). Archeologia del territorio (Rom 2009)

D'Alessio 2016: M. T. D'Alessio, La trasformazione del sistema cultuale in età romana, ScAnt 22, 2016, H. 3, 149–168

D'Ambra 2021: E. D'Ambra, Real Estate for Profit. Julia Felix's Property and the Forum Frieze, in: Longfellow – Swetnam-Burland 2021, 85–105

D'Arms 1988: J. H. D'Arms, Pompeii and Rome in the Augustan Age and Beyond. The Eminence of the *Gens Holconia*, in: R. I. Curtis (Hrsg.), Studia Pompeiana & Classica in Honor of W. F. Jashemski (New Rochelle 1988) 51–68

David 1983: J. M. David, Le tribunal dans la basilique. Évolution fonctionelle et symbolique de la République à l'Empire, in: École française de Rome (Hrsg.), Architecture et société de l'archaïsme grec à la fin de la République Romaine. Actes du Colloque international organisé pur la Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome, Rome, 2–4 décembre 1980 (Rom 1983) 219–245

Davies 2017: P. Davies, Architecture and Politics in Republican Rome (Cambridge 2017)

De Caro 1986: S. De Caro, Saggi nell'area del tempio di Apollo a Pompei. Scavi stratigrafici di A. Maiuri nel 1931–32 e 1942–43 (Neapel 1986)

De Caro 1991: S. De Caro, La città sannitica. Urbanistica e architettura, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei I (Neapel 1991) 23–46

De Caro 1992: S. De Caro (Hrsg.), Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli (Rom 1992)

De Caro 1992a: S. De Caro, La scoperta, il santuario, la fortuna, in: De Caro 1992, 3–21

De Caro 1997: S. De Caro, L'Iseo di Pompei, in: Arslan 1997, 338–343

De Caro 1999: S. De Caro, Museo archeologico nazionale di Napoli (Neapel 1999)

De Caro 2001: S. De Caro, La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane (Neapel 2001)

De Caro 2006: S. De Caro, Il santuario di Iside di Pompei e nel Museo archaeologico nazionale (Neapel 2006)

De Caro 2020: S. De Caro, Gli anfiteatri romani in Campania, in: Sampaolo 2020, 150–161

De Certeau 1990: M. De Certeau, L'intervention du quotidien I. Arts de faire (Paris 1988)

DeFelice 2001: J. DeFelice, Roman Hospitality. The Professional Women of Pompeii (Warren Center 2001)

DeFelice 2007: J. DeFelice, Inns and Taverns, in: Dobbins – Foss 2007, 474–486

De Franciscis 1947–1949: A. De Franciscis, Ara sacrificale pompeiana, RendPontAcc 23/24, 1947–1949, 175–186

De Franciscis 1951: A. De Franciscis, Il ritratto a Pompei (Neapel 1951)

De Franciscis 1975: A. De Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis (Recklinghausen 1975)

De Haan 2007: N. De Haan, Terme romane. Tipologie tra uso e utilità, in: M. Guérin-Beauvois – J.-M. Martin (Hrsg.), Bains curatifs et bains hygiéniques en Italie de l'Antiquité au Moyen Âge (Rom 2007) 37–51

De Haan – Wallat 2008: N. De Haan – K. Wallat, Le Terme Centrali a Pompei. Ricerche e scavi 2003–2006, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 15–24
DeLaine 2002: J. DeLaine, The Temple of Hadrian at Cyzicus and Roman Attitudes to Exceptional Construction, BSR 70, 2002, 205–230
DeLaine – Johnston 1999: J. DeLaine – D. E. Johnston (Hrsg.), Roman Baths and Bathing. Proceedings of the First International Conference on Roman Baths Held at Bath, England, 30 March–4 April 1992 (Portsmouth 1999)
Della Corte 1912: M. Della Corte, Continuazione dello scavo della via dell'Abbondanza, NSc 9, 1912, 174–192. 442–449
Della Corte 1912a: M. Della Corte, Pompei. Scavi e scoperte durante il mese di gennaio 1912, NSc 9, 1912, 27–32
Della Corte 1912b: M. Della Corte, Continuazione dello scavo della via dell'Abbondanza durante il mese di luglio 1912, NSc 9, 1912, 246–259
Della Corte 1912c: M. Della Corte, Continuazione dello scavo della via dell'Abbondanza durante il mese di giugno, NSc 9, 1912, 215–224
Della Corte 1913: M. Della Corte, Pompei. Continuazione dello scavo sulla via dell'Abbondanza, NSc 10, 1913, 188–192. 249–256
Della Corte 1914: M. Della Corte. Pompei. Continuazione dello scavo sulla via dell'Abbondanza, NSc 11, 1914, 197–204
Della Corte 1936: M. Della Corte, Pompei. Nuove scoperte epigrafiche, NSc 12, 1936, 299–352
Della Corte 1947: M. Della Corte, Il *campus* di Pompei, RendLinc 8, 1947, 555–568
Della Corte 1958: M. Della Corte, Pompei. Iscrizioni scoperte nel quinquennio 1951–1956, NSc 12, 1958, 77–180
Delorme 1960: J. Delorme, Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire romain) (Paris 1960)
De Maria 1988: S. De Maria, Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana (Rom 1988)
D'Errico 1992: D. D'Errico, Materiali di produzione egiziana, in: De Caro 1992, 77
De Ruyt 1983: C. De Ruyt, Macellum. Marché alimentaire des romains (Leuven 1983)
D'Esposito et al. 2018: L. D'Esposito – F. Galeandro – M. Iadanza – A. Martellone, Il contributo del Grande Progetto Pompei alla conoscenza, in: Osanna – Picone 2018, 157–172
D'Esposito et al. 2021: L. D'Esposito – C. Comegna – C. Corbino – A. Russo – L. Toscano, Il Santuario di Iside a Pompei. Nuovi dati archeologici sui rituali per la dea egiziana, in: Osanna 2021, 57–72
De Simone 1995: A. De Simone, I terremoti precedenti l'eruzione. Nuove attestazione da recenti scavi, in: Archäologie und Seismologie 1995, 37–43
Dessales 2011: H. Dessales, Les savoir-faire des maçons romains, entre connaissance technique et disponibilité des matériaux. Le cas pompéien, in: N. Monteix – N. Tran (Hrsg.), Les savoirs professionnels des gens de métier. Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'Empire romain (Neapel 2011) 41–63
Dessales 2015: H. Dessales, La produzione laterizia a Pompei. Adeguamento di un materiale e organizzazione dei cantieri urbani, in: E. Bukowiecki – R. Volpe – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), Il laterizio nei cantieri imperiali Roma e il Mediterraneo. Atti del I workshop ‚Laterizio', Roma, 27–28 novembre 2014 (Sesto Fiorentino 2015) 81–89
Dessales 2019: H. Dessales, Recueils de William Gell. Pompéi publiée et inédite (1801–1829) (Paris 2019)
Dessales 2020: H. Dessales, La distribution de l'eau à Pompéi. Un réseau sous tension, L'Archéologue 153, 2020, 38–41
Dessau 1888: H. Dessau, C. Quinctius Valgus, der Erbauer des Amphitheaters zu Pompeii, Hermes 18, 1888, 620–622
De Vivo 2020: A. De Vivo, La rissa nell'anfiteatro di Pompei del 59 d.C. (Tac. Ann. XIV 17), in: Sampaolo 2020, 191–193
Dickmann – Pirson 2002: J.-A. Dickmann – F. Pirson, Die Casa dei Postumii in Pompeji und ihre Insula. Fünfter Vorbericht, RM 109, 2002, 243–316
Dietrich 2016: N. Dietrich, Exposed Bedrock in Miletus and Priene. An Overlooked Aspect of Hellenistic and Imperial-Era Urbanism, RA 2016, 303–327
Dobbins 1992: J. J. Dobbins, The Altar in the Sanctuary of the Genius of Augustus in the Forum at Pompeii, RM 99, 1992, 251–263
Dobbins 1994: J. J. Dobbins, Problems of Chronology, Decoration, and Urban Design in the Forum at Pompeii, AJA 98, 1994, 629–694
Dobbins 1996: J. J. Dobbins, The Imperial Cult Building in the Forum at Pompeii, in: Small 1996a, 99–114
Dobbins 1997: J. J. Dobbins, The Pompeii Forum Project 1994–95, in: Bon – Jones 1997, 73–87
Dobbins et al. 1998: J. J. Dobbins – L. F. Ball – J. G. Cooper – St. L. Gavel – S. Hay, Excavations in the Sanctuary of Apollo at Pompeii, 1997, AJA 102, 1998, 739–756
Dobbins – Ball 2005: J. J. Dobbins – L. F. Ball, The Pompeii Forum Project, in: Guzzo – Guidobaldi 2005, 60–72
Dobbins – Foss 2007: J. J. Dobbins – P. W. Foss (Hrsg.), The World of Pompeii (London 2007)

Dodman 2018: Th. Dodman, What Nostalgia Was. War, Empire and the Time of a Deadly Emotion (Chicago 2018)
Donati 1998: A. Donati (Hrsg.), Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 1998)
Döhl – Zanker 1984: H. Döhl – P. Zanker, La scultura, in: Zevi 1984, 177–210
Dufrenne [1953] 1973: M. Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience [Phénoménologie de l'expérience estéthique, 1953] (Evanston 1973)
Dyer 1867: T. Dyer, The Ruins of Pompeii (London 1867)
Eck 2008: W. Eck, Verkehr und Verkehrsregeln in einer antiken Großstadt. Das Beispiel Rom, in: Mertens 2008, 59–69
Eck 2018: W. Eck, *Basilicae* und ihre epigraphischen Texte. Kommunikation nach aussen und innen, ZPE 206, 2018, 3–19
Eco [1972] 1994: U. Eco, Einführung in die Semiotik [1972] (München 1994)
Edwards 1993: C. Edwards, The Politics of Immorality in Ancient Rome (Cambridge 1993)
Egelhaaf-Gaiser 2000: U. Egelhaaf-Gaiser, Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im kaiserzeitlichen Rom (Stuttgart 2000)
Eingartner 1991: J. Eingartner, Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit (Leiden 1991)
Elia 1934: O. Elia, Pompei. Relazione sullo scavo dell'Insula X della Regio I, NSc 10, 1934, 264–344
Elias – Scotson [1965] 2002: N. Elias – J. L. Scotson, Etablierte und Außenseiter [1965] (Frankfurt a. M. 2002)
Ellis 2004: S. J. R. Ellis, The Distribution of Bars at Pompeii. Archaeological, Spatial and Viewshed Analysis, JRA 17, 2004, 371–384
Ellis 2004a: S. J. R. Ellis, The Pompeian Bar. Archaeology and the Role of Food and Drink Outlets in an Ancient Community, Food & History 2, 2004, 41–57
Ellis 2005: S. J. R. Ellis, The Pompeian Bar and the City. Defining Food and Drink Outlets and Identifying Their Place in an Urban Environment (Diss. University of Sydney 2005), <http://hdl.handle.net/2123/1753> (12.07.2022)
Ellis 2011: S. J. R. Ellis, *Pes dexter*. Superstition and the State in the Shaping of Shopfronts and Street Activity in the Roman World, in: Laurence – Newsome 2011, 160–173
Ellis 2012: S. J. R. Ellis, Eating and Drinking Out, in: P. Erdkamp (Hrsg.), A Cultural History of Food in Antiquity (London 2012) 95–112
Ellis 2018: S. Ellis, The Roman Retail Revolution. The Socio-Economic World of the Taberna (Oxford 2018)
Elsner 2006: J. Elsner, Classicism in Roman Art, in: J. I. Porter (Hrsg.), Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome (Princeton 2006) 270–297
Emme 2013: B. Emme, Peristyl und Polis. Entwicklung und Funktionen öffentlicher griechischer Hofanlagen klassischer und hellenistischer Zeit (Berlin 2013)
Endell 1908: A. Endell, Die Schönheit der großen Stadt (Stuttgart 1908)
Erlhoff – Marshall 2008: M. Erlhoff – T. Marshall, Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design (Basel 2008)
Eschebach 1970: H. Eschebach, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji, RM 17. Ergh 17 (Heidelberg 1970)
Eschebach 1973: H. Eschebach, „*laconicum et destrictarium faciund … locarunt* …". Untersuchungen in den Stabianer Thermen zu Pompeji, RM 80, 1973, 235–242
Eschebach 1978: H. Eschebach, Pompeji. Strassenbau in der Antike, AW 9, 1978, H. 4, 3–12
Eschebach 1979: H. Eschebach, Die Stabianer Thermen in Pompeji (Berlin 1979)
Eschebach 1982: H. Eschebach, Katalog der pompejanischen Laufbrunnen und ihre Reliefs, AW 13, 1982, H. 3, 21–26
Eschebach 1982a: H. Eschebach, La documentazione delle Terme del Foro a Pompeii, in: Università di Napoli (Hrsg.), La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del convegno internazionale, 11–15 novembre 1979 (Neapel 1982) 313–328
Eschebach 1983: H. Eschebach, Zur Beheizung der Forumsthermen in Pompeji, Jahresberichte aus Augst und Kaiseraugst 3, 1983, 87–100
Eschebach 1991: L. Eschebach, Die Forumsthermen in Pompeji, Regio VII Insula V, AW 22, 1991, 257–287
Eschebach 1993: L. Eschebach, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (Köln 1993)
Eschebach – Eschebach 1995: H. Eschebach – L. Eschebach, Pompeji vom 7. Jh. v. Chr. bis 79 n. Chr. (Köln 1995)
Eschebach – Schäfer 1983: H. Eschebach – T. Schäfer, Die öffentlichen Laufbrunnen Pompejis. Katalog und Beschreibung, PompHercStab 1, 1983, 11–39
Esposito 2021: D. Esposito, Decorative Principles between the Public and Private Spheres in Pompeii. Contexts, Patrons and Artisans, in: Haug – Lauritsen 2021, 53–69
Esposito (im Druck): D. Esposito, Il monumento degli Holconii nel suo contesto (im Druck)
Esposito – Ferrara 2017: F. Esposito – D. Ferrara, La decorazione in ‚Primo stile' della Basilica di Pompei (VIII 1,1). Osservazione sulla tecnica di esecuzione a margine di un'inedita sinopia, RStPomp 23, 2017, 45–56
Étienne 1974: R. Étienne, Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt (Stuttgart 1974)

Evert Rauws 2015/2016: J. Evert Rauws, Zebra Stripes. Minimal Art as ‚Fifth Style‘ Wall Painting in Roman Campania, RStPomp 26/27, 2015/2016, 53–59
Everts et al. 2011: J. Everts – M. Lahr-Kurten – M. Watson, Practice Matters. Geographical Inquiry and Theories of Practice, Erdkunde 65, 2011, 323–334
Fabbri et al. 2021: M. Fabbri – V. Ducatelli – F. Zabotti (Hrsg.), Le fortificazioni di Pompei. Nuove indagini in prossimità della torre XI detta di Mercurio, in: Osanna 2021, 73–92
Fagan 1993: G. G. Fagan, Three Studies in Roman Public Bathing (Diss. McMaster University Hamilton, 1993), <http://hdl.handle.net/11375/15590> (12.07.2022)
Fagan 2001: G. G. Fagan, The Genesis of the Roman Public Bath. Recent Approaches and Future Directions, AJA 105, 2001, 403–426
Fagan 2002: G. G. Fagan, Bathing in Public in the Roman World (Ann Arbor 2002)
Fagan 2011: G. G. Fagan, Socializing at the Baths, in: M. Peachin (Hrsg.), The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World (Oxford 2011) 358–373
Famin 1836: C. Famin, Musée Royal de Naples. Peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret, avec leur explication (Paris 1836)
Fant 2007: J. C. Fant, Real and Painted (Imitation) Marble at Pompeii, in: Dobbins – Foss 2007, 336–346
Fant et al. 2013: J. C. Fant – B. Russell – S. Barker, Marble Use and Reuse at Pompeii and Herculaneum. The Evidence from the Bars, BSR 81, 2013, 181–209
Färber 2016: V. Färber, Architektur im Bild. Darstellungsmodi in der römischen Kunst vom späten 1. Jh. v. Chr. bis ins frühe 2. Jh. n. Chr. (Diss. München 2016), <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20272/7/Faerber_Viktoria.pdf> (22.05.2022)
Favro 1996: D. Favro, The Urban Image of Augustan Rome (Cambridge 1996)
Favro – Johanson 2010: D. Favro – Ch. Johanson, Death in Motion. Funeral Processions in the Roman Forum, Journal of the Society of Architectural Historians 69, 2010, 12–37
Feldtkeller 1994: A. Feldtkeller, Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums (Frankfurt a. M. 1994)
Fejfer 2008: J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008)
Fentress 2005: E. Fentress, On the Block. Catastae, Chalcidica and Cryptae in Early Imperial Italy, JRA 18, 2005, 220–234
Fernández Uriel 2007: P. Fernández Uriel, Violencia en los ludi romani. El caso de Nucera y Pompeya, in: G. Bravo – R. González Salinero (Hrsg.), Formas y usos de la violencia en el mundo romano. Actas del IV Coloquio de las Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos (Madrid 2007) 203–214
Fincker et al. 2017: M. Fincker – E. Letellier-Taillefer – S. Zugmeyer, Théâtres de Pompéi – Campagne 2016, Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome 2017, 1–38, <https://doi.org/10.4000/cefr.1853> (31.10.2021)
Fiorelli 1860: G. Fiorelli, Pompeianarum antiquitatum historia I (Neapel 1860)
Fiorelli 1862: G. Fiorelli, Pompeianarum antiquitatum historia II (Neapel 1862)
Fiorelli 1864: G. Fiorelli, Pompeianarum antiquitatum historia III (Neapel 1864)
Fiorelli 1873: G. Fiorelli, Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (Neapel 1873)
Fiorelli 1875: G. Fiorelli, Descrizione di Pompei (Napoli 1875)
Fiorelli 1876: G. Fiorelli, Pompei, NSc 1876, 192–197
Fischer 2010: J. Fischer, Architektur als ‚schweres Kommunikationsmedium‘ der Gesellschaft. Zur Grundlegung der Architektursoziologie, in: P. Trebsche – N. Müller-Scheeßel – S. Reinhold (Hrsg.), Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften (Münster 2010) 63–82
Fischer-Lichte 2004: E. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen (Frankfurt a. M. 2004)
Fishwick 1995: D. Fishwick, The Inscription of Mamia Again. The Cult of the Genius Augusti and the Temple of the Imperial Cult on the Forum of Pompei, Epigraphica 57, 1995, 17–38
Fittschen 2012: K. Fittschen, Lesefrüchte IV, Boreas 35, 2012, 65–80
Fittschen – Zanker 1983: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Kapitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III, Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts (Mainz 1983)
Flecker et al. 2015: M. Flecker – J. Lipps – M. Broisch, Geophysikalische Untersuchungen im sog. *comitium* von Pompeji, Kölner und Bonner Archaeologica 5, 2015, 153–165
Flecker – Lipps 2021: M. Flecker – J. Lipps, Kleine Schnitte, grosse Wirkung. Das sog. ‚Comitium‘ und die Entwicklung des Forums von Pompeji, AW 52, 2021, H. 5, 49–58
Flecker – Lipps 2021a: M. Flecker – J. Lipps, Il ‚comitium‘ e il foro di Pompei fra tarda repubblica e età imperiale. Rapporto sugli scavi degli anni 2017–2019, RM 127, 2021, 255–289
Flohr 2013: M. Flohr, The World of the Fullo. Work, Economy, and Society in Roman Italy (Oxford 2013)
Flohr 2017: M. Flohr, Quantifying Pompeii. Population, Inequality, and the Urban Economy, in: Flohr – Wilson 2017, 53–84

Flohr 2019: M. Flohr, Prosperity, Investment, and the History of Pompeii's Urban Economy, in: M. Maiuro – M. Balbo (Hrsg.), Popolazione, risorse e urbanizzazione nella Campania Antica. Dall'età preromana alla Tarda Antichità (Bari 2019) 75–90
Flohr 2020: M. Flohr, Commerce and Architecture in Late Hellenistic Italy. The Emergence of the Taberna Row, in: M. Flohr – N. Monteix (Hrsg.), Shops, Workshops and Urban Economic History in the Roman World, Panel 8.3. Archaeology and Economy in the Ancient World – Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne – Bonn, May 2018 (Heidelberg 2020) 1–11
Flohr 2021: M. Flohr, Beyond Pompeii and Ostia. Commerce and Urban Space in Roman Italy, in: A. Zuiderhoek – F. Vermeulen (Hrsg.), Space, Movement and the Economy in Roman Cities in Italy and Beyond (London 2021) 39–67
Flohr 2021a: M. Flohr, Hilltops, Heat, and Precipitation. Roman Urban Life and the Natural Environment, in: M. Flohr (Hrsg.), Urban Space and Urban History in the Roman World (London 2021) 66–86
Flohr 2022: M. Flohr, Between Aesthetics and Investment. Close-Reading the Tuff Façades of Pompeii, in: M. Trümper – D. Maschek (Hrsg.), Architecture and the Ancient Economy (Rom 2022) 155–172
Flohr – Wilson 2017: M. Flohr – A. Wilson (Hrsg.), The Economy of Pompeii (Oxford 2017)
Flohr – Wilson 2017a: M. Flohr – A. Wilson, Introduction, in: Flohr – Wilson 2017, 1–19
Flower 2017: H. Flower, The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner (Princeton 2017)
Forbes 1934: R. J. Forbes, Notes on the History of Ancient Roads and Their Construction (Amsterdam 1934)
Forderer 2018: C. Forderer, Ein-Bildungen. Zur Bildhaftigkeit städtischer Räume, Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2, 2018, 1–18
Foresta 2017: S. Foresta, Colore, contesto e funzione. Riflessioni sulla statua di Marco Olconio Rufo da Pompei, in: C. Capaldi – C. Gasparri (Hrsg.), Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto. Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 5 e 6 dicembre 2013 (Neapel 2017) 261–273
Forte 2020: L. Forte, Armature votive dalla Caserma dei gladiatori di Pompei, in: Sampaolo 2020, 130–147
Frankl 2013: J. V. Frankl, Whose Forum? Imperial and Elite Patronage in the Forum of Pompeii, Studies in Mediterranean Antiquity and Classics 3, 2013, 1–24
Franklin 1980: J. L. Franklin, Pompeii. The Electoral Programmata, Campaigns and Politics, AD 71–79 (Rom 1980)
Franklin 2001: J. L. Franklin, Pompeis Difficile Est. Studies in the Political Life of Imperial Pompeii (Ann Arbor 2001)
Franz 2005: G. Franz, An Empirical Approach to the Experience of Architectural Space (Weimar 2005), <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.131.3592&rep=rep1&type=pdf> (15.08.2020)
Frese – Hoffmann 2011: T. Frese – A. Hoffmann, Vorwort, in: T. Frese – A. Hoffmann (Hrsg.), Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text (Berlin 2011) 9–12
Fridell Anter 2006: K. Fridell Anter, Colours in Pompeiian Cityscape. Adding Pieces to the Puzzle, Color Research and Application 31, 2006, 331–340
Fridell Anter 2011: K. Fridell Anter, Colour in the Pompeiian Cityscape, in: M. Weilguni, Streets, Spaces and Places. Three Pompeiian Movement Axes Analysed (Uppsala 2011) 243–308
Fröhlich 1991: T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ‚volkstümlichen' pompejanischen Malerei, RM Ergh. 32 (Mainz 1991)
Froning 1981: H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1981)
Fuchs 1957: G. Fuchs, Fragmenta Saeptorum. Untersuchungen am sogenannten Comitium in Pompei, RM 64, 1957, 154–197
Fuchs 1987: M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (Mainz 1987)
Gaedechens 1872: R. Gaedechens, Nuovi scavi di Pompei. La strada del gallo, BdI 1872, 193–202
Gallo 1991: P. Gallo, Terme e bagni in Pompei antica (Pompei 1991)
Gallo 2001: A. Gallo, L'insula I della Regione IX, Settore Occidentale (Pompei 2001)
Gandy 2017: M. Gandy, Urban Atmospheres, Cultural Geographies 24, 2017, 353–374
García y García 2006: L. García y García, Danni di guerra a Pompei: Una dolorosa vicenda quasi dimenticata. Con numerose notizie sul Museo pompeiano distrutto nel 1943 (Rom 2006)
Gasparini 2013: V. Gasparini, Staging Religion. Cultic Performances in (and around) the Temple of Isis in Pompeii, in: N. Cusumano – V. Gasparini – A. Mastrocinque – J. Rüpke (Hrsg.), Memory and Religious Experience in the Greco-Roman World (Stuttgart 2013) 185–211
Gasparini 2014: V. Gasparini, Il culto di Giove a Pompei, Vesuviana 6, 2014, 9–93
Gassner 1986: V. Gassner, Die Kaufläden in Pompeii (Wien 1986)
Geertman 2007: H. Geertman, The Urban Development of the Pre-Roman City, in: Dobbins – Foss 2007, 82–97
Geist 1960: H. Geist, Pompeianische Wandinschriften. 400 Originaltexte mit Übersetzung und Angabe des Fundortes [2](München 1960)

Gell 1819: W. Gell, Pompeii Published 1819 I [Dessins publiés dans l'ouvrage de Sir William Gell et John P. Gandy, Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompei, 1817–1819] (1819), <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1357-william-gell-pompei-tome-1> (14.05.2021)

Gell 1830: W. Gell, Sketchbook of Pompeii [ca. 1830], <https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay/GETTY_ROSETTAIE471025/GRI> (24.01.2022)

Gell 1832: W. Gell, Pompeii unpublished [Dessins de l'édition de 1832 donnant le résultat des fouilles post 1819 (?)], <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/1359/?offset=#page=6&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=> (09.06.2021)

Gell 1832a: W. Gell, Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii. The Result of Excavations Since 1819, Vol. I (London 1832), <https://doi.org/10.11588/diglit.2161> (07.09.2021)

Gerding 2006: H. Gerding, The Early Use of Fired Brick in Hellenistic and Roman Architecture, in: C. C. Mattusch – A. A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), Common Ground. Archaeology, Art, Science and Humanities. Proceedings of the 16th International Congress of Classical Archaeology, Boston, August 23rd–26th 2003 (Oxford 2006) 355–358

Gerhards – Neidhardt 1990: J. Gerhards – F. Neidhardt, Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. Fragestellungen und Ansätze (Berlin 1990), <http://hdl.handle.net/10419/49817> (17.07.2022)

Geschke 2009: S. M. Geschke, Straße als kultureller Aktionsraum – eine Einleitung, in: S. M. Geschke (Hrsg.), Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraums an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis (Wiesbaden 2009) 11–28

Gesemann 1996: B. Gesemann, Die Straßen der antiken Stadt Pompeji (Frankfurt a. M. 1996)

Ghetti 2001: R. Ghetti, Lo stucco delle vittorie delle Terme Suburbane di Pompei, in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C.–IV siècle ap. J.-C. Actes du VIIe colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Saint-Romain-en-Gal/Vienne, 6–10 Octobre 1998 (Paris 2001) 277–280

Giacobello 2008: F. Giacobello, Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico (Mailand 2008)

Gianella 2016: F. Gianella, Nuovi dati sull'area occidentale del Foro civile di Pompei, Thiasos 5, 2016, 53–68

Giddens 1984: A. Giddens, The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration (Cambridge 1984)

Giuliani 2008: L. Giuliani, *Imagines maiorum*, öffentliche Bildnisstatuen und die Extensivierung der *res publica*, in: M. Bernett – W. Nippel – A. Winterling (Hrsg.), Christian Meier zur Diskussion. Autorenkolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (Stuttgart 2008) 143–159

Glare 2012: P. G. W. Glare (Hrsg.), Oxford Latin Dictionary II (Oxford 2012)

Goette 1990: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990)

Goffman [1959] 2011: E. Goffman, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag [1959] (München 2011)

Goffman 1961: E. Goffman, Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction (Indianapolis 1961)

Goldhagen 2017: S. W. Goldhagen, Welcome to Your World. How the Built Environment Shapes Our Lives (New York 2017)

Golvin 1994: J.-C. Golvin, L'architecture de l'Iseum de Pompéi et les caractéristiques des édifices isiaques romains, in: C. Berger – G. Clerc – N. Grimal (Hrsg.), Hommages à Jean Lelant III. Études Isiaques (Kairo 1994) 235–246

Golvin 2007: J.-C. Golvin, L'amphithéâtre de Pompéi, monument de transition?, Nikephoros 20, 2007, 199–207

Gordon 2008: R. Gordon, Superstitio, Superstition and Religious Repression in the Late Roman Republic and Principate (100 BCE–300 CE), in: S. A. Smith – A. Knight (Hrsg.), The Religion of Fools? Superstition Past and Present (Oxford 2008) 72–94, <https://academic.oup.com/past/article/199/suppl_3/72/1480054?login=true> (01.04.2022)

Goulet 2001/2002: C. C. Goulet, The ‚Zebra Stripe' Design. An Investigation of Roman Wall Painting in the Periphery, RStPomp 12, 2001/2002, 53–94

Gourdon 2001: J.-L. Gourdon, La rue. Essai sur l'économie de la forme urbaine (La Tour d'Aigues 2001)

van der Graaff 2019: I. van der Graaff, The Fortifications of Pompeii and Ancient Italy (London 2019)

van der Graaff – Poehler 2021: I. van der Graaff – E. Poehler, Tracing Procession Routes for the Principal Cults in Pompeii, Open Arts Journal 10, 2021, 125–143

Gradel 1992: I. Gradel, Mamia's Dedication: Emperor and Genius. The Imperial Cult in Italy and the Genius Coloniae in Pompeii, AnalRom 20, 1992, 43–58

Gradel 2002: I. Gradel, Emperor Worship and Roman Religion (Oxford 2002)

Graefe 1979: R. Graefe, Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen (Mainz 1979)

Grahame 1997: M. Grahame, Public and Private in the Roman House. Investigating the Social Order of the Casa del Fauno, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond (Portsmouth 1997) 137–164

Grahame 2000: M. Grahame, Reading Space. Social Interaction and Identity in the Houses of Roman Pompeii. A Syntactical Approach to the Analysis and Interpretation of Built Space (Oxford 2000)

Gregori – Nonnis 2016: G. L. Gregori – D. Nonnis, Culti pubblici a Pompei. L'epigrafia del sacro in età romana, ScAnt 22, 2016, H. 3, 243–272

Greverus 1994: I.-M. Greverus, Was sucht der Anthropologe in der Stadt?, in: I. Greverus – J. Moser – K. Salein (Hrsg.), STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main (Frankfurt a. M. 1994) 11–74
Griffero 2014: T. Griffero, Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces (Farnham 2014)
Griffiths 2014: D. G. Griffiths, „Licht ins Dunkel bringen“. Künstliche Beleuchtung in Pompeji, AW 45, 2014, H. 1, 10–14
Grimaldi 2003: M. Grimaldi, Ritrovata la statua di Concordia dall'edificio di Eumachia a Pompei, Eutopia 3, 2003, 33–63
Grimaldi 2009: M. Grimaldi, Il Tempio di Apollo a Pompei nella Pompeianarum Antiquitatum Historia, RStPomp 20, 2009, 39–48
Grimaldi 2015: M. Grimaldi, Pompei. Il Foro Civile nella Pompeianarum Antiquitatum Historia di G. Fiorelli (Neapel 2015)
Gros 1976: P. Gros, Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste (Rom 1976)
Gros 1995: P. Gros, La sémantique des ordres à la fin de l'époque hellénistique et au début de l'Empire. Remarques préliminaires, in: G. Cavalieri Manasse – E. Roffia (Hrsg.), Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di A. Frova (Rom 1995) 23–33
Gros 1996: P. Gros, L'architecture romaine. Du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire I. Les monuments publics (Paris 1996)
Grossi 2017: F. Grossi, *Tabernae*, *thermopolia* e *cauponae*. Dalle fonti allo scavo archeologico, in: Santoro 2017, 31–40
Grüner 2014: A. Grüner, Vom Sinn zur Sinnlichkeit. Probleme und Perspektiven des Ornamentbegriffs in der antiken Architektur, in: Lipps – Maschek 2014, 25–51
Guilhembet 2007: J. P. Guilhembet, Normes romaines et résidences pompéiennes. Remarques historiographiques, in: Barnabei – Charles-Laforge 2007, 93–107
Gumbrecht 2004: H.-U. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz (Frankfurt a. M. 2004)
Günzel 2011: S. Günzel, Vor dem Affekt. Die Aktion – Emotion und Raumbild, in: G. Lehnert (Hrsg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung (Bielefeld 2011) 63–74
Guzzo 2012: P. G. Guzzo, Statuto e funzione delle pitture erotiche di Pompei, in: de Angelis et al. 2012, 77–91
Guzzo – Guidobaldi 2005: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 28–30 novembre 2002 (Neapel 2005)
Guzzo – Guidobaldi 2008: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma, 1–3 febbraio 2007 (Rom 2008)
Guzzo – Pesando 2002: P. G. Guzzo – F. Pesando, Sul colonnato nel Foro Triangolare di Pompei, Eutopia (N. S.) 2, 2002, H. 1, 111–121
Guzzo – Scarano Ussani 2000: P. G. Guzzo – V. Scarano Ussani, Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei (Neapel 2000)
Guzzo – Scarano Ussani 2009: P. G. Guzzo – V. Scarano Ussani, *Ex corpore lucrum facere*. La prostituzione nell'antica Pompei (Neapel 2009)
Hall 1976: E. T. Hall, Die Sprache des Raumes (Düsseldorf 1976)
Hallett 2018: C. H. Hallett, Terracotta, Antiquarianism, and the ‚Archaic Revival‘ of Early Augustan Rome, in: C. M. Draycott – R. Raja – K. Welch – W. T. Wootton (Hrsg.), Visual Histories of the Classical World. Essays in Honour of R. R. R. Smith (Turnhout 2018) 181–203
Hallett 2021: C. H. Hallett, The Wood Comes to the City: Ancient Trees, Sacred Groves, and the ‚Greening‘ of Early Augustan Rome, Religion in the Roman Empire 7, 2021, 221–274
Hakanen 2020: V. Hakanen, Normative Masculinity and the Decoration of the Tepidarium of the Forum Baths in Pompeii, AJA 124, 2020, 37–71
Hamilton 1777: W. Hamilton, Account of the Discoveries at Pompeii (London 1777), <https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buch_item&search[constraints][buch][searchSeriennummer]=364> (01.06.2022)
Han 2020: B.-C. Han, Die Errettung des Schönen (Frankfurt a. M. 2020)
Hänlein-Schäfer 1985: H. Hänlein-Schäfer, Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers (Rom 1985)
Hartnett 2008: J. Hartnett, Fountains at Herculaneum, RStPomp 19, 2008, 77–89
Hartnett 2011: J. Hartnett, The Power of Nuisances on the Roman Street, in: Laurence – Newsome 2011, 135–159
Hartnett 2017: J. Hartnett, The Roman Street. Urban Life and Society in Pompeii, Herculaneum, and Rome (Cambridge 2017)
Hasse 2012: J. Hasse, Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume (Berlin 2012)
Haug 2017: A. Haug, Stadt und Emotion. Das Beispiel Pompeji, in: T. Kienlin – L. Koch (Hrsg.), Emotionen – Perspektiven auf Innen und Außen (Bonn 2017) 195–222
Haug 2020: A. Haug, Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen (Berlin 2020)

Haug 2020a: A. Haug, Emotion and the City. The Example of Pompeii, in: M. Flohr (Hrsg.), Urban Space and Urban History in the Roman World (London 2020) 39–66
Haug 2021: A. Haug, Introduction, in: Haug – Lauritsen 2021, 1–14
Haug 2021a: A. Haug, The Role of Images: Theoria and Exemplum, in: L. K. Cline – N. T. Elkins (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography (Oxford 2021) 1–25
Haug 2022: A. Haug, Einleitung, in: Haug – Hoffmann 2022, 10–27
Haug 2022a: A. Haug, Amor a Pompei, in: M. L. Catoni – G. Zuchtriegel (Hrsg.), Arte e sensualità nelle case di Pompei. Ausstellungskatalog Pompeji (Rom 2022) 61–74
Haug (im Druck): A. Haug, City Quarters as Categories of Experience. The Case of Pompeii (im Druck)
Haug et al. 2022: A. Haug – A. Hielscher – M. T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture (Berlin 2022)
Haug et al. (im Druck 1): A. Haug – A. Hielscher – A.-L. Krüger (Hrsg.), Neighbourhoods and City Quarters in Antiquity. Design and Experience (im Druck)
Haug et al. (im Druck 2): A. Haug – A. Hielscher – A.-L. Krüger, Introduction. Neighbourhoods and City Quarters as Categories of Urban Experience, in: A. Haug et al. (im Druck 2)
Haug – Hoffmann 2022: A. Haug – A. Hoffmann (Hrsg.), Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom, Ausstellungskatalog Hamburg (München 2022)
Haug – Kobusch 2022: A. Haug – P. Kobusch, Visual Communication in the Streets of Pompeii, in: D. Filippi (Hrsg.), Rethinking the Roman City. The Spatial Turn and the Archaeology of Roman Italy (London 2022) 114–141
Haug – Kreuz 2016: A. Haug – P.-A. Kreuz, Sensory Perception of Ancient Cities, in: A. Haug – P.-A. Kreuz (Hrsg.), Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit (Turnhout 2016) 73–110
Haug – Lauritsen 2021: A. Haug – T. Lauritsen (Hrsg.), Principles of Decoration in the Roman World (Berlin 2021)
Hauskeller 1995: M. Hauskeller, Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung (Berlin 1995)
Haverfield 1913: F. J. Haverfield, Ancient Town-Planning (Oxford 1913)
Healey 2002: P. Healey, On Creating the ‚City' as a Collective Resource, Urban Studies 39, 2002, 1777–1792
Heilmeyer 1970: W.-D. Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration (Heidelberg 1970)
Heinrich 2002: H. Heinrich, *Subtilitas novarum scalpturarum*. Untersuchungen zur Ornamentik marmorner Bauglieder der späten Republik und frühen Kaiserzeit in Kampanien (München 2002)
Helbig 1868: W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (Leipzig 1868)
Helg 2018: R. Helg, Frontes. Le facciate nell'architettura e nell'urbanistica di Pompei e di Ercolano (Bologna 2018)
Helg – Malgieri 2017: R. Helg – A. Malgieri, Colours of the Street: Form and Meaning of Facade Paintings at Pompeii and Herculaneum, in: S. T. A. M. Mols – E. Moormann (Hrsg.), Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Athens, September 16–20, 2013 (Leuven 2017) 271–276
Helg – Poppi 2017: R. Helg – F. Poppi, Le scene di vendita nella pittura di Pompei, in: Santoro 2017, 271–288
Hengartner 2000: Th. Hengartner, Die Stadt im Kopf. Wahrnehmung und Aneignung der städtischen Umwelt, in: W. Kokot – Th. Hengartner – K. Wildner (Hrsg.), Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme (Berlin 2000) 87–105
Henzel – Trümper 2018: R. Henzel – M. Trümper, Crowded or Empty Spaces? The Statuary Decoration of the ‚Palaestrae' in Pompeii and Herculaneum, in: U. Mania – M. Trümper (Hrsg.), Development of Gymnasia and Graeco-Roman Cityscapes (Berlin 2018) 115–142
von Hesberg 1981: H. von Hesberg, Lo sviluppo dell'ordine corinzio in età tardo repubblicana, in: X. Lafon – G. Sauron (Hrsg.), L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde, Rome, 10–11 mai 1979 (Rom 1981) 19–60
von Hesberg 1990: H. von Hesberg, Bauornamentik als kulturelle Leitform, in: W. Trillmich – P. Zanker (Hrsg.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (München 1990) 341–366
von Hesberg 1992: H. von Hesberg, Publica magnificentia. Eine antiklassizistische Intention in der Baukunst der frühaugusteischen Zeit, JdI 107, 1992, 125–147
von Hesberg 1994: H. von Hesberg, Bogenmonumente und Stadttore claudischer Zeit, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposion aus Anlaß des Hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br., 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 245–260
von Hesberg 1996: H. von Hesberg, Ornamentum. Zur Veräußerlichung architektonischer Schmuckformen der Antike, in: M. Fuhrmann – E. G. Schmidt (Hrsg.), Griechenland und Rom. Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur (Erlangen 1996) 273–281
von Hesberg 2005: H. von Hesberg, Römische Baukunst (München 2005)

von Hesberg 2007: H. von Hesberg, Die Statuengruppe im Tempel der Dioskuren von Cori. Bemerkungen zum Aufstellungskontext von Kultbildern in spätrepublikanischer Zeit, RM 113, 2007, 443–460
von Hesberg 2008: H. von Hesberg, Einheimische Bauherren und römische Architekturkonzepte im Westen des römischen Reiches, in: F. Pirson – U. Wulf-Rheidt – A. Hoffmann (Hrsg.), Austausch und Inspiration. Kulturkontakte als Impuls architektonischer Innovation. Kolloquium vom 28.–30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstages von Adolf Hoffmann (Mainz 2008) 160–173
von Hesberg 2008a: H. von Hesberg, Die Hierarchie der Räume. Straßen und Plätze in Städten und Militärlagern zur Zeit der römischen Republik, in: Mertens 2008, 71–86
von Hesberg 2012: H. von Hesberg, Individualisierung innerhalb der Bilder an römischen Gräbern, in: de Angelis et al. 2012, 157–170
von Hesberg 2015: H. von Hesberg, Temples and Temple Interiors, in: Raja – Rüpke 2015, 320–332
Heslin 2015: P. Heslin, The Museum of Augustus. The Temple of Apollo in Pompeii, the Portico of Philippus in Rome, and Latin Poetry (Los Angeles 2015)
Hessel [1929] 1984: F. Hessel, Ein Flaneur in Berlin [1929] (Berlin 1984)
Hielscher 2022: A. Hielscher, ‚Instrumenta domestica' aus Pompeji und ihr Design. Eine Untersuchung zur decorativen Gestaltung der Kleinfunde aus Insula I 10 (Berlin 2022)
Hillier et al. 1993: B. Hillier – A. Penn – J. Hanson – T. Grajewski – J. Xu, Natural Movement. Or, Configuration and Attraction in Urban Pedestrian Movement, Environment and Planning B. Planning and Design 20, 1993, 29–66
Hodske 2007: J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Ruhpolding 2007)
Hoffmann 1993: P. Hoffmann, Der Isis-Tempel in Pompeji (Münster 1993)
Højte 2005: J. M. Højte, Roman Imperial Statue Bases from Augustus to Commodus (Aarhus 2005)
Holappa – Viitanen 2011: M. Holappa – E.-M. Viitanen, Topographic Conditions and the Urban Landscape in 3D, in: S. J. R. Ellis (Hrsg.), The Making of Pompeii. Studies in the History and Urban Development of an Ancient Town, JRA Suppl. 85 (Portsmouth 2011) 169–189
Holleran 2012: C. Holleran, Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Principate (Oxford 2012)
Hölscher 1978: T. Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, RM 85, 1978, 315–357
Hölscher 1987: T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg 1987)
Hölscher 2012: T. Hölscher, ‚Präsentativer Stil' im System der römischen Kunst, in: de Angelis et al. 2012, 27–58
Hönle – Henze 1981: A. Hönle – A. Henze, Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele (Zürich 1981)
Horn et al. 2020: C. Horn – G. Wollentz – G. Di Maida – A. Haug (Hrsg.), Places of Memory. Spatialised Practices of Remembrance from Prehistory to Today (Oxford 2020)
vom Hövel – Schüßler 2005: E. vom Hövel – I. Schüßler, Die erwachsenenpädagogische Atmosphäre. (Wieder-) Entdeckung einer zentralen didaktischen Kategorie, REPORT. Literatur- und Forschungsreport Weiterbildung 28, 2005, H. 4, 59–68
Huet 2007: V. Huet, Le laraire de L. Caecilius Iucundus. Un relief hors norme?, in: Barnabei – Charles-Laforge 2007, 142–150
Hufschmid 2009: Th. Hufschmid, *Amphitheatrum in Provincia et Italia*. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli (Augst 2009)
Hunink 2013: V. Hunink, Glücklich ist dieser Ort! 1000 Graffiti aus Pompeji (Stuttgart 2013)
Iadanza – Virtuoso 2021: M. Iadanza – T. Virtuoso, Nuovi dati per la conoscenza dell'area dell'Anfiteatro, in: Osanna 2021, 131–137
Ira 2021: J. Ira, Rethinking the Genre. Urban Biographies as Means of Creating Critical Public Spheres, Urban History 48, 2021, 162–178
Isager 1991: J. Isager, Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art (London 1991)
Iveson 1998: K. Iveson, Putting the Public Back into Public Space, Urban Policy & Research 16, 21–33
Jäckel 2006: M. Jäckel, Einführung in die Konsumsoziologie. Fragestellungen – Kontroversen – Beispieltexte (Wiesbaden 2006)
Jacobelli 1988: L. Jacobelli, Terme Suburbane. Stato attuale delle conoscenze, RStPomp 2, 1988, 202–208
Jacobelli 1995: L. Jacobelli, Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei (Rom 1995)
Jacobelli 1995a: L. Jacobelli, Vicende edilizie ed interventi pittorici nelle Terme Suburbane a Pompei, MededRom 54, 1995, 154–165
Jacobelli 1999: L. Jacobelli, Le Terme Suburbane di Pompei. Architettura e distribuzione degli ambienti, in: DeLaine – Johnston 1999, 221–228
Jacobelli 2003: L. Jacobelli, Gladiators at Pompeii (Rom 2003)
Jacobelli 2005: L. Jacobelli, Pitture con scene gladiatorie dalle Terme Suburbane di Pompei, in: T. Ganschow (Hrsg.), Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka (Remshalden) 163–170

Jacobelli 2009: L. Jacobelli, Topographie, Architektur und Dekoration der Terme Suburbane, in: H. Manderscheid (Hrsg.), Dulcissima aequora. Wasserbewirtschaftung und Hydrotechnik der Terme Suburbane in Pompeii (Leuven 2009) 3–10
Jacobelli – Pensabene 1995/1996: L. Jacobelli – P. Pensabene, La decorazione architettonica del Tempio di Venere a Pompei. Contributo allo studio e alla ricostruzione del santuario, RStPomp 7, 1995/1996, 45–76
Jacobs [1961] 1992: J. Jacobs, The Death and Life of Great American Cities [1961] (New York 1992)
Jarvis 1980: R. Jarvis, Urban Environments as Visual Art or Social Setting, Town Planning Review 151, 1980, 50–66
Jashemski 1964: W. F. Jashemski, A Pompeian Copa, ClJ 59, 1964, 337–349
Jashemski 1967: W. F. Jashemski, The Caupona of Euxinus at Pompeii, Archaeology 20, 1967, 36–44
Jashemski 1970: W. F. Jashemski, University of Maryland Excavations at Pompeii, 1968, AJA 74, 1970, 63–70
Jashemski 1979: W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius (New Rochelle 1979)
Jashemski 1993: W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius II. Appendices (New Rochelle 1993)
Jashemski 2018: W. F. Jashemski, Produce Gardens, in: W. F. Jashemski – K. L. Gleason (Hrsg.), Gardens of the Roman Empire (Cambridge 2018) 121–151.
Johannowsky 2000: W. Johannowsky, Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria Alfaterna, Ercolano, RStPomp 11, 2000, 17–32
Jongman 1991: W. M. Jongman, The Economy and Society of Pompeii (Amsterdam 1991)
Jørgensen 1895: Th. Jørgensen, Skitsebog, Italien (1895), <http://kunstbib.dk/samlinger/skitsebog/dsb/000062337> (01.06.2022)
Kaiser 2011: A. Kaiser, Roman Urban Street Networks (New York 2011)
Kaiser 2011a: A. Kaiser, Cart Traffic Flow in Pompeii and Rome, in: Laurence – Newsome 2011, 174–193
Kapossy 1969: B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (Zürich 1969)
Kastenmeier 2007: P. Kastenmeier, I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana (Rom 2007)
Kastenmeier (im Druck): P. Kastenmeier, The Green City Quarter Close to the Amphitheatre in Pompeii and Its Rural Identity, in: Haug et al. (im Druck 1)
Kastenmeier et al. 2010: P. Kastenmeier – G. Di Maio – G. Balassone – M. Boni – M. Joachimski – N. Mondillo, The Source of Stone Building Materials from the Pompeii Archaeological Area and Its Surroundings, Periodico di Mineralogia 79, 2010, 39–58
Kauffmann-Samaras – Szabados 2004: ThesCRA II (2004) 427–437 s. v. Rites et activités relatifs aux images de culte; II. Vêtements, parures (A. Kauffmann-Samaras – A.-V. Szabados)
Keegan 2011: P. Keegan, Blogging Rome. Graffiti as Speech-Act and Cultural Discourse, in: J. Baird – C. Taylor (Hrsg.), Ancient Graffiti in Context (New York 2011) 165–190
Keegan 2016: P. Keegan, Graffiti and Dipinti as *Monumenta* and *Verba*. Marking Territories, Creating Discourses in Roman Pompeii, in: Benefiel – Keegan 2016, 248–264
Kellum 2021: B. Kellum, Buying Power. The Public Priestesses of Pompeii, in: Longfellow – Swetnam-Burland 2021, 67–84
Kieburg 2014: A. K. Kieburg, Römische Gastronomiebetriebe in Pompeji, Herkulaneum und Ostia (Hamburg 2014), <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/5380> (13.07.2022)
Kiernan 2020: P. Kiernan, Roman Cult Images. The Lives and Worship of Idols from the Iron Age to Late Antiquity (Cambridge 2020)
Klages 1976: L. Klages, Sämtliche Werke IV. Charakterkunde I (Bonn 1976)
Kleberg 1963: T. Kleberg, In den Wirtshäusern und Weinstuben des antiken Rom (Berlin 1963)
Kleineberg 2021: A. Kleineberg, The Capitolium at Brescia in the Flavian Period, in: Haug – Lauritsen 2021, 71–90
Kleineberg (im Druck): A. Kleineberg, Republikanische Tempel am Forum. Decor – Wahrnehmung – Handlung, KuBA (im Druck)
Kluge – Lehmann-Hartleben 1927: K. Kluge – K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Großbronzen II. Die Großbronzen der römischen Kaiserzeit (Leipzig 1927)
Knell 1985: H. Knell, Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation (Darmstadt 1985)
Knell 2004: H. Knell, Bauprogramme römischer Kaiser (Mainz 2004)
Knox – Pinch 2006: P. L. Knox – S. Pinch, Urban Social Geography. An Introduction [5](Harlow 2006)
Kockel 1983: V. Kockel, Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji (Mainz 1983)
Kockel 1986: V. Kockel, Funde und Forschungen in den Vesuvstädten II, AA 1986, 443–569
Kockel 2005: V. Kockel, Altes und Neues vom Forum und vom Gebäude der Eumachia in Pompeji, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Symposium am 24. und 25. Januar 2002 zum Abschluss des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprogramms „Stadtkultur in der Kaiserzeit“ (Wiesbaden 2005) 51–72
Kockel 2012: V. Kockel, Das Forum von Pompeji, Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaft 43, 2012, H. 4, 12–17

Kockel – Flecker 2008: V. Kockel – M. Flecker, Forschungen im Südteil des Forums von Pompeji. Ein Vorbericht über die Arbeitskampagnen 2007 und 2008, RM 114, 2008, 271–303
Koloski Ostrow 1990: A. O. Koloski Ostrow, The Sarno Bath Complex (Rom 1990)
Koloski-Ostrow 2007: A. O. Koloski-Ostrow, The City Baths of Pompeii and Herculaneum, in: Dobbins – Foss 2007, 224–256
Koloski-Ostrow 2015: A. O. Koloski-Ostrow, The Archaeology of Sanitation in Roman Italy. Toilets, Sewers, and Water Systems (Chapel Hill 2015)
Koschorke 2017: A. Koschorke, Komplexität und Einfachheit, DFG-Symposion 2015 (Stuttgart 2017)
Kosmopoulos 2019: D. Kosmopoulos, Architettura romana della fine del III e prima metà del II secolo a.C. Un linguaggio in evoluzione tra sostrato italico e influssi ellenistici, BCom 120, 2019, 179–194
Kosmopoulos 2021: D. Kosmopoulos, Architettura templare italica in epoca ellenistica (Rom 2021)
Kraftl – Adey 2008: P. Kraftl – P. Adey, Architecture/Affect/Inhabitation. Geographies of Being-In Buildings, Annals of the Association of American Geographers 98, 2008, 213–231
Kuivalainen 2021: I. Kuivalainen, The Portrayal of Pompeian Bacchus, (Helsinki 2021)
Kyle 2014: D. G. Kyle, Sport and Spectacle in the Ancient World ^{2}(Hoboken 2014)
Lackner 2008: E.-M. Lackner, Republikanische Fora (München 2008)
Laera 2018: A. Laera, L'evoluzione nella concezione spaziale dell'area del Foro civile a Pompei, in: Livadiotti et al. 2018, 89–99
Laforge 2009: M.-O. Laforge, La religion privée à Pompéi (Neapel 2009)
Lahusen 1983: G. Lahusen, Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse (Rom 1983)
Lahusen – Formigli 2001: G. Lahusen – E. Formigli, Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik (München 2001)
Laidlaw 1985: A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rom 1985)
Laidlaw 1993: A. Laidlaw, Excavations in the Casa di Sallustio, Pompeii. A Preliminary Assessment, in: F. E. Brown – R. T. Scott – A. R. Scott (Hrsg.), Eius virtutis studiosi. Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908–1988) (Washington 1993) 216–233
Laidlaw – Stella 2014: A. Laidlaw – M. S. Stella, Building Phases, in: A. Laidlaw – M. S. Stella (Hrsg.), The House of Sallust in Pompeii (VI 2,4) (Portsmouth 2014) 124–160
Laird 2015: M. L. Laird, Civic Monuments and the Augustales in Roman Italy (Cambridge 2015)
Laken 2003: L. Laken, Zebrapatterns in Campanian Wall Painting. A Matter of Function, BaBesch 78, 2003, 167–189
Lamare 2020: N. Lamare, Fountains and the Ancient City. Social Interactions, Practical Uses, and Pleasant Sights, in: N. Chiarenza – A. Haug – U. Müller (Hrsg.), The Power of Urban Water. Studies in Premodern Urbanism (Berlin 2020) 31–50
Lampugnani 2019: V. Lampugnani, Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum (Berlin 2019)
de Lange 2009: M. de Lange, Rez. zu. K. Lynch, The Image of the City (Cambridge, MA 1960), The Mobile City 2009, <http://themobilecity.nl/2009/05/08/review-kevin-lynch-the-image-of-the-city> (31.01.2022)
Langner 2001: M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung, Palilia 11 (Wiesbaden 2001)
Langner 2015: M. Langner, Ancient Street Signs, Posters, and Graffiti. Walls as Means of Urban Communication in Pompeii and Beyond, in: L. Förster – E. S. Youkhana (Hrsg.), Grafficity. Visual Practices and Contestations in the Urban Space (Paderborn 2015) 21–54
La Rocca 2011: E. La Rocca, La forza della tradizione. L'architettura sacra a Roma tra II e I secolo a.C., in: E. La Rocca – A. D'Alessio (Hrsg.), Tradizione e innovazione. L'elaborazione del linguaggio ellenistico nell'architettura romana e italica di età tardo-repubblicana (Rom 2011) 1–27
La Rocca et al. 1976: E. La Rocca – M. de Vos – A. de Vos, Guida archeologica di Pompei (Mailand 1976)
La Rocca et al. 1990: E. La Rocca – M. de Vos – A. de Vos, Pompeji. Archäologischer Führer (Bergisch Gladbach 1990)
La Rocca et al. 1994: E. La Rocca – M. de Vos – A. de Vos, Pompei (Mailand 1994)
Lash – Urry 1994: S. Lash – J. Urry, Economies of Signs and Space (London 1994)
La Torre 1988: G. F. La Torre, Gli impianti commerciali ed artigianali nel tessuto urbano di Pompei, in: L. F. Dell'Orto (Hrsg.), Pompei. L'informatica al servizio di una città antica I. Analisi delle funzioni urbane (Rom 1988) 73–102
Lätzer-Laser 2022: A. Lätzer-Laser, Placemaking of the Dead in Urban Rome, Mortality, 27, 2022, 144–158, <https://doi.org/10.1080/13576275.2022.2066288> (30.06.2022)
Laurence 1994: R. Laurence, Roman Pompeii. Space and Society (London 1994)
Laurence 1995: R. Laurence, The Organization of Space in Pompeii, in: Cornell et al. 1995, 63–78
Laurence 2007: R. Laurence, Roman Pompeii. Space and Society ^{2}(London 2007)
Laurence 2008: R. Laurence, City Traffic and the Archaeology of Roman Streets from Pompeii to Rome, in: Mertens 2008, 87–106
Laurence 2011: R. Laurence, Endpiece. From Movement to Mobility: Future Directions, in: Laurence – Newsome 2011, 386–401

Laurence – Newsome 2011: R. Laurence – D. Newsome (Hrsg.), Rome, Ostia, Pompeii. Movement and Space (Oxford 2011)
Lauritsen 2021: M. T. Lauritsen, Ornamental Painting on Campanian House Façades, in: Haug – Lauritsen 2021, 123–140
Lauritsen (im Druck): M. T. Lauritsen, The Crossroads of Mercury. Decoration and Development in Regio VI at Pompeii, in: Haug et al. (im Druck 1)
Lauter 1976: H. Lauter, Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihrer Beziehung zur Theaterarchitektur der Griechen, in: Zanker 1976, 413–430
Lauter 1979: H. Lauter, Bemerkungen zur späthellenistischen Baukunst in Mittelitalien, JdI 94, 1979, 390–459
Lauter 1983: H. Lauter, Künstliche Unfertigkeit. Hellenistische Bossensäulen, JdI 98, 1983, 287–310
Lauter 1986: H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus (Darmstadt 1986)
Lauter 2009: H. Lauter, Die Fassade des Hauses IX 1,20 in Pompeji. Gestalt und Bedeutung (Mainz 2009)
Lauter-Bufe 1987: H. Lauter-Bufe, Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells. Der sogenannte italisch-republikanische Typus (Mainz 1987)
Leach 1988: E. W. Leach, The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome (Princeton 1988)
Leach 2004: E. W. Leach, The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples (Cambridge 2004)
Lefebvre 2000: H. Lefebvre, La production de l'espace (Paris 2000)
Le Guennec 2016: M.-A. Le Guennec, Identifier une auberge romaine. Quelques réflexions méthodologiques, in: P. Basso – E. Zanini (Hrsg.), Statio Amoena. Sostare e vivere lungo le strade romane (Oxford 2016) 81–90
Le Guennec 2019: M.-A. Le Guennec, Aubergistes et clients. L'acceuil mercantile dans l'Occident romain (IIIe siècle av. J.-C.–IVe siècle apr. J.-C.) (Rom 2019)
Lepone 2016: A. Lepone, Il tempio di Venere, ScAnt 22, 2016, H. 3, 89–109
Letellier 2013: E. Letellier, Aller au théâtre dans les villes romaines, Histoire urbaine 38, 2013, H. 3, 37–60, <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2013-3-page-37.htm> (16.06.2021)
Letellier-Taillefer 2019: E. Letellier-Taillefer, Nouvelles recherches sur les théâtres de Pompéi, RA 2019, 178–184
Levin-Richardson 2011: S. Levin-Richardson, Facilis hic futuit. Graffiti and Masculinity in Pompeii's ‚Purpose-Built' Brothel, Helios 38, 2011, 59–78
Levin-Richardson 2015: S. Levin-Richardson, Bodily Waste and Boundaries in Pompeian Graffiti, in: D. Dutsch – A. Suter (Hrsg.), Ancient Obscenities. Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds (Ann Arbor 2015) 225–254
Levin-Richardson 2019: S. Levin-Richardson, The Brothel of Pompeii. Sex, Class, and Gender at the Margins of Roman Society (Cambridge 2019)
Lévy 2003: J. Lévy, Au-delà du dis/continu, in: Espaces Temps, 82/83, 2003, 12–16, <https://doi.org/10.3406/espat.2003.4214> (30.05.2022)
Lewin 1969: K. Lewin, Grundzüge der topologischen Psychologie (Bern 1969)
Lienhard 2017: D. Lienhard, Römische *fora* in Italien. Funktionen und Funktionswandel öffentlicher Platzanlagen vom 3. Jhdt. v. Chr. bis ins 5. Jhdt. n. Chr., I–III (Diss. Universität zu Köln 2017), <https://kups.ub.uni-koeln.de/10968/> (16.06.2021)
de Ligt 2012: L. de Ligt, Peasants, Citizens and Soldiers. Studies in the Demographic History of Roman Italy 225 BC–AD 100 (Cambridge 2012)
Linant de Bellefonds 2004: ThesCRA II (2004) 419–427 s. v. Rites et activités relatifs aux images de culte; I Nettoyage et entretien, bain, aspersion, onction (P. Linant de Bellefonds)
Ling 1987: R. Ling, Rez. zu A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rom 1985), JRS 77, 1985, 226 f.
Ling 1990: R. Ling, Street Plaques at Pompeii, in: M. Henig (Hrsg.), Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire (Oxford 1990) 51–66
Ling 1991: R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991)
Ling 2005: R. Ling, Street Fountains and House Fronts at Pompeii, in: Mols – Moormann 2005, 271–276
Lippolis 2004: E. Lippolis, Triumphata Corintho. La preda bellica e i doni di Lucio Mummio Achaico, ArchCl 55, 2004, 25–82
Lippolis 2016: E. Lippolis, Il Capitolium, ScAnt 22, 2016, H. 3, 111–148
Lippolis 2016a: E. Lippolis, Le immagini di culto, ScAnt 22, 2016, H. 3, 207–222
Lipps 2010/2011: J. Lipps, Das Hadrianeum auf dem Marsfeld. Einige Beobachtungen zur Architekturdekoration, BJb 210/211, 2010/2011, 95–130
Lipps 2018: J. Lipps, Die Stuckdecke des *oecus tetrastylus* aus dem sog. Augustushaus auf dem Palatin im Kontext antiker Deckenverzierungen (Rahden 2018)
Lipps – Maschek 2014: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Erforschung. Akten des Kolloquiums München, 13.10.2011–15.10.2011 (Wiesbaden 2014)

Livadiotti et al. 2018: M. Livadiotti – R. Belli Pasqua – L. M. Caliò – G. Martines (Hrsg.), Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini. Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15–19 giugno 2016 II. L'immagine della città romana e medievale (Rom 2018)
Lochin – Blanc 2004: ThesCRA II (2004) 451–456, s. v. Rites et activités relatifs aux images de culte; IV. Couronnes végétales, guirlandes, rameaux et bandelettes pour l'image cultuelle (C. Lochin – N. Blanc)
Lofland 1988: L. H. Lofland, The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory (New York 1988)
Longfellow 2018: B. Longfellow, The Reuse and Redisplay of Honorific Statues in Pompeii, in: D. Y. Ng – D. M. Swetnam-Burland (Hrsg.), Reuse and Renovation in Roman Material Culture (Cambridge 2018) 24–50, <https://doi.org/10.1017/9781108582513.002> (04.11.2021)
Longfellow – Swetnam-Burland 2021: B. Longfellow – M. Swetnam-Burland (Hrsg.), Women's Lives, Women's Voices. Roman Material Culture and Female Agency in the Bay of Naples (Berlin 2021)
Lorenz 2008: K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern (Berlin 2008)
Lott 2018: J. B. Lott, Streets and Street Life, in: C. Holleran – A. Claridge (Hrsg.), A Companion to the City of Rome (Malden 2018) 263–278
Lugli 1956: G. Lugli, Il ‚pulvinar' nella basilica forense di Pompei, in: Centro di studi per la storia dell'architettura (Hrsg.), Atti dell VIII convegno nazionale di storia dell'architettura, Caserta, 12–15 ottobre 1953 (Rom 1956) 261–270
Lynch 1960: K. Lynch, Image of the City (Cambridge, MA 1960)
MacMahon 2003: A. MacMahon, The Taberna Structures of Roman Britain (Oxford 2003)
MacMahon 2005: A. MacMahon, The Taberna Counters of Pompeii and Herculaneum, in: A. MacMahon – J. Price (Hrsg.), Roman Working Lives and Urban Living (Oxford 2005) 70–87
MacRae 2019: D. MacRae, Mercury and Materialism. Images of Mercury and the Tabernae of Pompeii, in: J. F. Miller – J. Strauss Clay (Hrsg.), Tracking Hermes, Pursuing Mercury (Oxford 2019) 193–208
Maiuri 1929: A. Maiuri, Pompei. Relazione sui lavori di scavo dall'aprile 1926 al dicembre 1927, NSc (Serie 6) 5, 1929, 354–438
Maiuri 1929a: A. Maiuri, Studi e ricerche sulle fortificazioni antiche di Pompei, MonAnt 33, 1929, 113–288
Maiuri 1939: A. Maiuri, Pompei. Scavo della ‚Grande Palestra' nel quartiere dell'Anfiteatro (a. 1935–1939), NSc 15, 1939, 165–238
Maiuri 1942: A. Maiuri, L'ultima fase edilizia di Pompei (Split 1942)
Maiuri 1942a: A. Maiuri, Pompei. Saggi negli edifici del Foro, NSc 3, 1942, 253–320
Maiuri 1949: A. Maiuri, Di un singolare emblema sacro in una bottega pompeiana, in: J. Bidez (Hrsg.), Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont (Brüssel 1949) 185–192
Maiuri 1951: A. Maiuri, Pompei. Saggi nella cavea del ‚Teatro grande', NSc 5, 1951, 126–134
Maiuri 1951a: A. Maiuri, Pompei. Saggi e ricerche intorno alla Basilica, NSc 5, 1951, 225–260
Maiuri 1953/1954: A. Maiuri, Due singolari dipinti pompeiani, RM 60/61, 1953/1954, 88–99
Maiuri 1958: A. Maiuri, Portali con capitelli cubici a Pompei, RendNap 33, 1958, 203–218
Maiuri 1958a: A. Maiuri, Navalia pompeiana, RendNap 33, 1958, 7–34
Maiuri [1941] 1973: A. Maiuri, Saggi nell'area del Foro [NSc 2, 1941, 371–404], in: A. Maiuri – A. De Franciscis (Hrsg.), Alla ricerca di Pompei preromana. Saggi stratigrafici (Neapel 1973) 52–74
Maiuri [1942] 1973a: A. Maiuri, Saggi negli edifici del Foro [NSc (Serie 7) 3, 1942, 253–320], in: A. Maiuri – A. De Franciscis (Hrsg.), Alla ricerca di Pompei preromana. Saggi stratigrafici (Neapel 1973) 75–124
Malfitana et al. 2020: D. Malfitana – G. Amara – A. Mazzaglia, La grandiosa imitazione. Il plastico di Pompei. Dal modello materico al digitale (Rom 2020)
Malmberg 2009: S. Malmberg, Finding Your Way in the Subura, in: M. Driessen – S. Heeren – J. Hendriks – F. Kemmers – R. Visse (Hrsg.), TRAC 2008. Proceedings of the 18th Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Which Took Place at The University of Amsterdam, 4–6 March 2008 (Oxford 2009) 39–51
Manderscheid 1981: H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserlichen Thermenanlagen (Berlin 1981)
Marcattili 2006: F. Marcattili, Un tempio di Esculapio a Pompei. Strutture, divinità e culti del cosidetto tempio di Giove Meilichio, in: L. Romizzi – F. Marcattili (Hrsg.), Contributi di Archeologia Vesuviana II (Rom 2006) 9–76
Marchetti 2016: C. M. Marchetti, Le forme del rituale a Pompei. Gli strumenti del culto, ScAnt 22, 2016, H. 3, 171–183
Marko 2004: P. Marko, Archäologische Zeugnisse zum Theaterwesen in Pompeji (Dipl.-Arbeit Universität Graz 2004)
Martelli 2005: A. Martelli, Titolo mummiano nel Tempio di Apollo a Pompei. L'iscrizione Vetter 61, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 28–30 novembre 2002 (Neapel 2005) 383
Martin 1987: H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik (Rom 1987)
Martin 1988: H. G. Martin, Die Tempelkultbilder, in: M. Hofter – H.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1988) 251–263
Maschek 2014: D. Maschek, Der Tempel neue Kleider? Rezeptionsästhetische und semantische Aspekte von Bauornamentik im spätrepublikanischen Mittelitalien, in: Lipps – Maschek 2014, 181–202

Massoth 2005: S. Massoth, Untersuchungen zur römischen Gelagekultur am Beispiel der Gartentriclinia und Wandmalereien mit Darstellungen von convivia in Pompeji (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2005), <10.11588/heidok.00022181> (15.03.2020)

Mastrobattista 2017: E. Mastrobattista, Le case-bottega pompeiane. Dati qualitative e quantitative, in: Santoro 2017, 79–98

Mathea-Förtsch 1999: M. Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen (Mainz 1999)

Mattern 1995: T. Mattern, Segmentstab-Kanneluren. Zu Entwicklung und Verbreitung eines Bauornamentes, Boreas 18, 1995, 57–76

Matz 1869: F. Matz, Scavi di Pompei, BdI 1869, 237–243

Mau 1873: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1873, 205–212. 230–247

Mau 1874: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1874, 249–256. 262–275

Mau 1875: A. Mau, La piazza centrale di Pompei, BdI 1875, 261–268

Mau 1875a: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1875, 18–32

Mau 1877: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1877, 129–141

Mau 1878: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1878, 186–204

Mau 1879: A. Mau, Pompejanische Beiträge (Berlin 1879)

Mau 1881: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1881, 22–32

Mau 1882: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1882, 104–116

Mau 1882a: A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882)

Mau 1884: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1884, 210–216

Mau 1885: A. Mau, Scavi di Pompei, BdI 1885, 157–169. 242–259

Mau 1888: A. Mau, La basilica di Pompei, RM 3, 1888, 14–46

Mau 1888a: A. Mau, Scavi di Pompei 1886–1888, RM 3, 1888, 181–207

Mau 1891: A. Mau, *Miscellanea Pompeiana*, RM 6, 1891, 67–72

Mau 1891a: A. Mau, Il portico del Foro di Pompei, RM 6, 1891, 168–176

Mau 1892: A. Mau, Osservazioni sull'edifizio di Eumachia in Pompei, RM 7, 1892, 113–143

Mau 1892a: A. Mau, Sitzungsprotokolle, RM 7, 1892, 108–112

Mau 1892b: A. Mau, Osservazioni sul creduto tempio del genio di Augusto in Pompei (Neapel 1892)

Mau 1893: A. Mau, Ancora la basilica di Pompei, RM 8, 1893, 166–171

Mau 1894: A. Mau, Scavi di Pompei 1892–1893. Reg. V. ins. 2, RM 9, 1894, 37–65

Mau 1896: A. Mau, Die Statuen des Forums von Pompeji, RM 11, 1896, 150–156

Mau 1896a: A. Mau, Die städtischen Larentempel in Pompeji, RM 11, 1896, 285–301

Mau 1896b: A. Mau, Das Capitolium und der Tempel des Zeus Meilichios in Pompeji, RM 11, 1896, 141–149

Mau 1896c: A. Mau, Der Tempel der Fortuna Augusta in Pompeji, RM 11, 1896, 270–284

Mau 1899: A. Mau, Pompeii. Its Life and Art (Michigan 1899)

Mau 1900: A. Mau, Der Tempel der Venus Pompeiana, RM 15, 1900, 270–308

Mau 1900a: A. Mau, Der Tempel des Vespasian in Pompeji, RM 15, 1900, 133–138

Mau 1901: A. Mau, Ausgrabungen von Pompeji, RM 16, 1901, 282–365

Mau 1906: A. Mau, Das grosse Theater in Pompeji, RM 21, 1906, 1–56

Mau 1908: A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst ^{2}(Leipzig 1908)

Mau 1913: A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst. Anhang zur zweiten Auflage (Leipzig 1913)

Mazois 1824: F. Mazois, Les ruines de Pompéi II (Paris 1824)

Mazois 1829: F. Mazois, Les ruines de Pompéi III (Paris 1829)

Mazois 1838: F. Mazois, Les ruines de Pompéi IV (Paris 1838)

McGinn 2002: T. A. J. McGinn, Pompeian Brothels and Social History, in: C. Stein – J. H. Humphrey (Hrsg.), Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis and the Herculaneum Basilica (Portsmouth 2002) 7–46

McGinn 2004: T. A. J. McGinn, The Economy of Prostitution in the Roman World. A Study of Social History and the Brothel (Ann Arbor 2004)

McGinn 2013: T. A. J. McGinn, Sorting out Prostitution in Pompeii. The Material Remains, Terminology and the Legal Sources, JRA 26, 2013, 610–633

Meinel 1980: R. Meinel, Das Odeion. Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden (Frankfurt a. M. 1980)

Meisenheimer 2008: W. Meisenheimer, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum (Köln 2008)

Meneghini 1999: A. Meneghini, Trasformazione di una residenza domestica in impianto commerciale a Pompei. L'esempio della bottega I 11, 1–2, RStPomp 10, 1999, 11–22

Mersch 2002: D. Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen (Frankfurt a. M. 2002)

Mertens 2008: D. Mertens (Hrsg.), Stadtverkehr in der antiken Welt. Internationales Kolloquium zur 175-Jahrfeier des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, 21. bis 23. April 2004 (Wiesbaden 2008)

Meusel 1960: H. Meusel, Die Verwaltung und Finanzierung der öffentlichen Bäder zur römischen Kaiserzeit (Köln 1960)
Michaelis 1859: A. Michaelis, Die neuen Bäder in Pompeji, AZ 17, 1859, 17–31
Michel 1990: D. Michel, Casa dei Cei (I 6, 15), Häuser in Pompeji 3 (München 1990)
Mielsch 1975: H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, RM Ergh 21 (Heidelberg 1975)
Mielsch 1975a: H. Mielsch, Neronische und flavische Stuckreliefs in den Vesuvstädten, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen 1975) 125–132
Mielsch 1979: H. Mielsch, Die Stukkaturen in den Stabianer Thermen, in: Eschebach 1979, 74–80
Mignone 2016: L. M. Mignone, The Republican Aventine and Rome's Social Order (Ann Arbor 2016)
Milnor 2014: K. Milnor, Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii (Oxford 2014)
Minervini 1854: G. Minervini, Notizia de' più recenti scavi di Pompei. Continuazione del n. 40, Bullettino archeologico Napoletano (N. S. 2) 45, 1854, 145–149
Minervini 1855: G. Minervini, Notizie de' più recenti scavi di Pompei. Continuazione del n. 55, Bullettino archeologico Napoletano (N. S. 4) 77, 1855, 17–24
Minervini 1856: G. Minervini, Notizia de' più recenti scavi di Pompei. Terme alla strada Stabiana. Continuazione del n. 95, Bullettino archeologico Napoletano (N. S. 5) 103, 1856, 33–37
Minervini 1857: G. Minervini, Nuove scavazioni di Pompei. Terme e Palestra alla strada Stabiana. Continuazione del n. 125, Bullettino archeologico Napoletano (N. S. 6) 130, 1857, 41 f.
Minervini 1858: G. Minervini, Nuove scavazioni di Pompei. Terme e Palestra alla strada Stabiana. Scoperte più recenti alla strada dell'anfiteatro. Continuazione del n. 130, Bullettino archeologico Napoletano (N.S. 6) 139, 1858, 113–119
Minervini 1859: G. Minervini, Nuove scavazioni di Pompei, rimpetto al Foro civile, e nella continuazione del vicoletto detto di Augusto, Bullettino archeologico Napoletano (N. S. 7) 159, 1859, 65–72
Moeller 1972: W. Moeller, The Building of Eumachia. A Reconsideration, AJA 76, 1972, 323–327
Moeller 1976: W. Moeller, The Wool Trade of Ancient Pompeii (Leiden 1976)
Mols 1999: S. T. A. M. Mols, Wooden Furniture in Herculaneum. Form, Technique and Function (Amsterdam 1999)
Mols 2005: S. T. A. M. Mols, Il Primo Stile ‚retró'. Dai Propilei di Mnesicle a Pompei, in: Mols – Moormann 2005, 243–246
Mols – Moormann 2005: S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann (Hrsg.), Omni pede stare. Saggi architettonici e circum-vesuviani in memoriam Jos de Waele (Neapel 2005)
Monteix 2007: N. Monteix, *Cauponae*, *Popinae* et ‚Thermopolia', de la norme littéraire et historiographique à la réalité pompéienne, in: Barnabei – Charles-Laforge 2007, 117–128
Monteix 2009: N. Monteix, Pompéi, Pistrina. Recherches sur les boulangeries de l'Italie préromaine, MEFRA 121, 2009, 322–335
Monteix 2010: N. Monteix, La localisation des métiers dans l'espace urbain. Quelques exemples pompéiens, in: P. Chardon-Picault (Hrsg.), Aspects de l'artisanat en milieu urbain. Gaule et Occident romain. Actes du colloque international d'Autun, 20–22 sept. 2007 (Dijon 2010) 147–160
Monteix 2010a: N. Monteix, Les lieux de métier. Boutiques et ateliers d'Herculanum (Rom 2010)
Monteix 2013: N. Monteix, Cuisiner pour les autres. Les espaces commerciaux de production alimentaire à Pompéi, Gallia 70, 2013, H. 1, 9–26
Monteix 2013a: N. Monteix, Espace commercial et puissance publique à Pompéi, in: A. Dardenay – E. Rosso (Hrsg.), Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations (Paris 2013) 161–184
Monteix 2015: N. Monteix, Baking and Cooking, in: J. Wilkins – R. Nadeau (Hrsg.), A Companion to Food in the Ancient World (Chichester 2015) 212–223
Monteix 2017: N. Monteix, Urban Production and the Pompeian Economy, in: Flohr – Wilson 2017, 209–241
Monteix 2018: N. Monteix, Street Façade Society? Les réseaux sociaux à Pompéi au filtre de la propagande politique, ArchCl 69, 2018, 297–332
Moormann 2007: E. Moormann, The Temple of Isis at Pompeii, in: L. Bricault (Hrsg.), Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11–14 2005 (Leiden 2007) 137–154
Moormann 2011: E. Moormann, Divine Interiors. Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries (Amsterdam 2011)
Moormann 2020: E. Moormann, Il II stile come specchio dei *romani mores*, in: M. Torelli (Hrsg.), Pompei 79 d.C. Una storia romana. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2020) 204–211
Morichi et al. 2017: R. Morichi – R. Paone – F. Sampaolo, Pompei. Nuova cartografia informatizzata georiferita (Rom 2017)
Mouritsen 1988: H. Mouritsen, Elections, Magistrates, and Municipal Élite. Studies in Pompeian Epigraphy (Rom 1988)

Müller 2011: K. Müller, Die Ehrenbögen von Pompeji (Wiesbaden 2011)
Müller 2021: A. Müller, Ägyptens schöne Gesichter. Die Mumienmasken der römischen Kaiserzeit und ihre Funktion im Totenritual (Wiesbaden 2021)
Murer 2017: C. Murer, Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte kaiserzeitlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika (Berlin 2017)
Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998)
Muth 1999: S. Muth, Hylas oder „Der ergriffene Mann". Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà. Symposium, Rom, 19.–20. Februar 1998 (Wiesbaden 1999) 109–129
Mygind 1917: H. Mygind, Die Wasserversorgung Pompejis, Janus 22, 1917, 294–351
Napoli 1950: M. Napoli, Il capitello ionico a quattro facce a Pompei, in: A. Maiuri (Hrsg.), Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei (Neapel 1950) 230–265
Nappo 1995: S. Nappo, Evidenze di danni, ristauri e rifacimenti nelle insulae gravitanti su Via Nocera a Pompei, in: Archäologie und Seismologie 1995, 45–54
Nappo 2007: S. Nappo, Houses of Regions I and II, in: Dobbins – Foss 2007, 347–372
van Nes 2011: A. van Nes, Measuring Spatial Visibility, Adjacency, Permeability and Degrees of Street Life in Pompeii, in: Laurence – Newsome 2011, 100–117
Neudecker 2012: R. Neudecker, ‚Felix et tu'. Bilder aus Kneipen und Lokalen in Pompeji, in: de Angelis et al. 2012, 93–108
Neudecker 2015: R. Neudecker, Gardens, in: Raja – Rüpke 2015, 220–234
Neumeyer 1999: H. Neumeyer, Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne (Würzburg 1999)
Newby 2016: Z. Newby, Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250 (Cambridge 2016)
Newsome 2009: D. J. Newsome, Traffic, Space and Legal Change around the Casa del Marinaio at Pompeii (VII 15, 1–2), BABesch 84, 2009, 121–142
Newsome 2010: D. J. Newsome, The Forum and the City. Rethinking Centrality in Rome and Pompeii (3rd century B.C.–2nd century A.D.) (Diss. University of Birmingham 2010), <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/814/1/Newsome10PhD.pdf> (28.06.2021)
Newsome 2013: D. J. Newsome, Movement, Rhythms, and the (Re)production of Written Space, in: G. Sears – P. Keegan – R. Laurence (Hrsg.), Written Space in the Latin West. 200 BC to AD 300 (London 2013) 65–81
Niccolini – Niccolini 1854: F. Niccolini – F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti I (Neapel 1854)
Niccolini – Niccolini 1862: F. Niccolini – F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti II (Neapel 1862)
Nicolet 1967: C. Nicolet, Tribuni militum a populo, MEFRA 79, 1967, 29–76
Niebling 1957: G. Niebling, Der Tempel und Altar des Vespasian in Pompeji, FuF 31, 1957, 23–29
Nielsen 1990: I. Nielsen, *Thermae et Balnea*. The Architecture and Cultural History of Roman Public Baths (Aarhus 1990)
Nishida 1991: Y. Nishida, Measuring Structures of Pompeii, OpPomp 1, 1991, 71–102
Nissen 1877: H. Nissen, Pompejanische Studien zur Städtekunde des Alterthums (Leipzig 1877)
Noack – Lehmann-Hartleben 1936: F. Noack – K. Lehmann-Hartleben, Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji (Berlin 1936)
Nora 1998: P. Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Frankfurt a. M. 1998)
Nünnerich-Asmus 1994: A. Nünnerich-Asmus, Basilika und Portikus. Die Architektur der Säulenhallen als Ausdruck gewandelter Urbanität in später Republik und früher Kaiserzeit (Köln 1994)
Ohlig 2001: C. Ohlig, De aquis Pompeiorum. Das Castellum Aquae in Pompeji. Herkunft, Zuleitung und Verteilung des Wassers (Nimwegen 2001)
Ohlig 2015: C. Ohlig, Wasser im antiken Pompeji. Herkunft, Zuleitung, Verteilung, Nutzung, Entsorgung (Wesel 2015)
Ohr 1991: K. Ohr, Die Basilika in Pompeji (Berlin 1991)
Oksanish 2019: J. Oksanish, Vitruvian Man. Rome under Construction (Oxford 2019)
Oldenburg 1997: R. Oldenburg, The Great Good Place. Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and the Other Hangouts at the Heart of a Community [2](New York 1997)
Olevano 2005: F. Olevano, Pavimenti a lastre marmoree da Pompei ed Ercolano, in: C. Angelelli (Hrsg.), Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Lecce, 18–21 febbraio 2004 (Rom 2005) 137–146
Olivito 2013: R. Olivito, Il foro nell'atrio. Immagini di architetture, scene di vita e di mercato nel fregio dai *Praedia* di *Iulia Felix* (Pompei, II, 4, 3) (Bari 2013)
Olson 2017: K. Olson, Masculinity and Dress in Roman Antiquity (London 2017)

Opdenhoff 2021: F. Opdenhoff, Die Stadt als beschriebener Raum. Beispiele aus Pompeji und Herculaneum (Berlin 2021)
Osanna 2015: M. Osanna, Sanctuaries and Cults in Pre-Roman Pompeii, in: P. Adam-Veleni – D. Tsangari (Hrsg.), Greek Colonisation. New Data, Current Approaches. Proceedings of the Scientific Meeting Held in Thessaloniki, 6 February 2015 (Athen 2015) 73–91
Osanna 2016: M. Osanna, Gesto rituale e spazio sacro nella Pompei di età sannitica, in: F. Fontana – E. Murgia (Hrsg.), *Sacrum facere*. Atti del III Seminario di Archeologia del Sacro. Lo spazio del ‚sacro': ambienti e gesti del rito. Trieste, 3–4 ottobre 2014 (Triest 2016) 193–215
Osanna 2016a: M. Osanna, Nuove ricerche nei santuari pompeiani, ScAnt 22, 2016, H. 3, 71–88
Osanna 2018: M. Osanna, Games, Banquets, Handouts, and the Population of Pompeii as Deduced from a New Tomb Inscription, JRA 31, 2018, 310–322
Osanna 2019: M. Osanna, Pompei. Il tempo ritrovato. Le nuove scoperte (Mailand 2019)
Osanna 2021: M. Osanna (Hrsg.), Ricerche e scoperte a Pompei. In ricordo di Enzo Lippolis (Rom 2021)
Osanna et al. 2021: M. Osanna – G. M. Gerogiannis – F. Giletti, Nuovi scavi dall'area del Foro Triangolare di Pompei. Note preliminari, in: Osanna 2021, 17–34
Osanna – Giletti 2020: M. Osanna – F. Giletti, Il Foro Triangolare di Pompei tra vecchie acquisizioni e nuovi scavi, RStPomp 31, 2020, 7–23
Osanna – Picone 2018: M. Osanna – R. Picone (Hrsg.), Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto (Rom 2018)
Osanna – Rescigno 2017: M. Osanna – P. Rescigno, Pompei e i Greci. Ausstellungskatalog Pompeji (Mailand 2017)
Osanna – Rescigno 2021: M. Osanna – P. Rescigno, Nuove indagini nel Foro e nel Santuario di Apollo, in: Osanna 2021, 3–15
Osmond 1957: H. Osmond, Function as the Basis of Psychiatric Ward Design, Mental Hospitals 8, 1957, H. 4, 23–27
Östenberg 2015: I. Östenberg, Power Walks. Aristocratic Escorted Movements in Republican Rome, in: Östenberg et al. 2015, 13–22
Östenberg et al. 2015: I. Östenberg – S. Malmberg – J. Bjørnebye, The Moving City. Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome (London 2015)
Overbeck – Mau 1884: J. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken (Leipzig 1884)
Packer 1971: J. Packer, The Insulae of Imperial Ostia (Rom 1971)
Packer 1978: J. Packer, Inns at Pompeii. A Short Survey, CronPomp 4, 1978, 5–53
Panofsky 1957: E. Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism (New York 1957)
Pappalardo [Fiorelli, 1875] 2001: U. Pappalardo, La Descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli [1875]. Con una cronistoria per immagini e la lettera alla Guardia Nazionale del distretto di Castellammare di Stabia (Neapel 2001)
Paribeni 1902: R. Paribeni, Pompei, NSc 1902, 369–383. 512–515
Parslow 2007: C. Parslow, Entertainment at Pompeii, in: Dobbins – Foss 2007, 212–223
Penn et al. 1998: A. Penn – B. Hillier – D. Banister – J. Xu, Configurational Modelling of Urban Movement Networks, Environment and Planning B: Planning and Design 25, 1998, 59–84
Pensabene 2009: P. Pensabene, The Quarries at Luni in the 1st Century AD. Final Considerations on Some Aspects of Production, Diffusion and Costs, in: A. Gutiérrez Garcia-M. – P. Lapuente Mercadal – I. Rodà de Llanza (Hrsg.), Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the IX Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009) 731–743
Pernice 1932: E. Pernice, Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre u. Truhen, Hellenistische Kunst in Pompeji 5 (Berlin 1932)
Pernice 1938: E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken, Hellenistische Kunst in Pompeji 6 (Berlin 1938)
Pesando 2006: F. Pesando, Il ‚secolo d'oro' di Pompei. Aspetti dell'architettura pubblica e privata nel II secolo a. C., in: M. Osanna – M. Torelli (Hrsg.), Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente. Spoleto, Complesso monumentale di S. Nicolò, 5–7 novembre 2004 (Rom 2006) 227–241
Pesando 2011: F. Pesando, *Ruinae et Parietinae Pompeianae*. Distruzioni e abbandoni a Pompei all'epoca dell'eruzione, Vesuviana 3, 2011, 9–30
Pesando 2015: F. Pesando, *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. Ovvero l'esperimento dell'oligarchia, MEFRA 127, 2015, 1–15, <https://journals.openedition.org/mefra/3060> (03.09.2020)
Pesando – Guidobaldi 2006: F. Pesando – M. P. Guidobaldi, Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae (Rom 2006)
Pesando – Guidobaldi 2018: F. Pesando – M. P. Guidobaldi, Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae [2](Bari 2018)
Peters 1963: W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (Assen 1963)
Peterson 1919: R. M. Peterson, The Cults of Campania (Rom 1919)
Piranesi 1804: F. Piranesi, Antiquités de la Grande Grèce. Antiquité de Pompeïa I (Paris 1804)
Pirson 1999: F. Pirson, Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial-und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte (München 1999)

Pirson 2007: F. Pirson, Shops and Industries, in: Dobbins – Foss 2007, 457–473

Platt – Squire 2017: V. Platt – M. Squire (Hrsg.), The Frame in Classical Art. A Cultural History (Cambridge 2017)

Plessner 1975: H. Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie (Berlin 1975)

Ploch 1994: B. Ploch, Vom illustrativen Schaubild zur Methode. Mental Maps und ihre Bedeutung für die Kulturanthropologie, in: I.-M. Greverus – J. Moser – B. Ploch – R. Römhild – H. Schilling – M. Schult (Hrsg.), Kulturtexte. 20 Jahre Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie (Frankfurt a. M. 1994) 113–133

Poehler 2006: E. Poehler, The Circulation of Traffic in Pompeii's Regio VI, JRA 10, 2006, 53–74

Poehler 2011: E. Poehler, Practical Matters. Infrastructure and the Planning for the Post-Earthquake Forum at Pompeii, in: E. Poehler – M. Flohr – K. Cole (Hrsg.), Pompeii. Art, Industry and Infrastructure (Oxford 2011) 149–163

Poehler 2017: E. Poehler, The Traffic Systems of Pompeii (Oxford 2017)

Poehler 2017a: E. Poehler, Measuring the Movement Economy. A Network Analysis of Pompeii, in: Flohr – Wilson 2017, 163–207

Poehler (im Druck): E. Poehler, Urban Infrastructure and the Perception of Neighborhood, in: Haug et al. (im Druck 1)

Poehler et al. 2019: E. Poehler – J. van Roggen – B. M. Crowther, The Iron Streets of Pompeii, AJA 123, 2019, 237–262

Poehler – Crowther 2018: E. Poehler – P. M. Crowther, Paving Pompeii. The Archaeology of Stone-Paved Streets, AJA 122, 2018, 579–609

Poehler – Ellis 2011: E. Poehler – S. Ellis, The 2010 Season of the Pompeii Quadriporticus Project. The Western Side, Fasti Online Documents and Research 218, 2011, 1–10, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2011-218.pdf> (14.07.2022)

Poehler – Ellis 2012: E. Poehler – S. Ellis, The 2011 Season of the Pompeii Quadriporticus Project. The Southern and Northern Sides, Fasti Online Documents and Research 249, 2012, 1–12, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2012-249.pdf> (14.07.2022)

Poehler – Ellis 2013: E. Poehler – S. Ellis, The Pompeii Quadriporticus Project. The Eastern Side and Colonnade, Fasti Online Documents and Research 284, 2013, 1–14, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2013-284.pdf> (14.07.2022)

Poehler – Ellis 2014: E. Poehler – S. Ellis, The 2013 Season of the Pompeii Quadriporticus Project. Final Fieldwork and Preliminary Results, Fasti Online Documents and Research 321, 2014, 1–10, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2014-321.pdf> (14.07.2022)

Pope et al. 2018: D. Pope – R. Tisdall – J. Middleton – A. Verma – E. van Ameijden – C. Birt – A. Macherianakis – N. G. Bruce, Quality of and Access to Green Space in Relation to Psychological Distress. Results from a Population-Based Cross-Sectional Study as Part of the EURO-URHIS 2 Project, The European Journal of Public Health, 28, 2018, 35–38

Post 2004: A. Post, Römische Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende (Münster 2004)

Powers 2021: J. Powers, Sex on Display in Pompeii's Tavern VII.7.18, in: Longfellow – Swetnam-Burland 2021, 229–246

PPM: Pompei. Pitture e mosaici.

PPP: Pitture e pavimenti di Pompei

Rademacher 2018: M. Rademacher, „Atmosphäre". Zum Potential eines Konzepts für die Religionswissenschaft, Zeitschrift für Religionswissenschaft 26, 2018, 142–194

Raja – Rüpke 2015: R. Raja – J. Rüpke (Hrsg.), A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World (Chichester 2015)

Rancière 2000: J. Rancière, Le partage du sensible. Esthétique et politique (Paris 2000)

Raniera Panetta 2004: M. Ranieri Panetta, Pompei. Storia, vita e arte della città sepolta (Vercelli 2004)

Raper 1977: R. A. Raper, The Analysis of the Urban Structure of Pompeii. A Sociological Examination of Land Use, in: D. L. Clarke (Hrsg.), Spatial Archaeology (London 1977) 189–221

Rau 2020: S. Rau, Urbanity (urbanitas, Urbanität, urbanité, urbanità, urbanidad …) – An Essay, in: S. Rau – J. Rüpke (Hrsg.), Religion and Urbanity Online, <https://doi.org/10.1515/urbrel.11276000> (01.06.2022)

Rauh 2012: A. Rauh, Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen (Bielefeld 2012)

Ravasi 2015: T. Ravasi, Displaying Sculpture in Rome, in: P. Destrée – P. Murray (Hrsg.), A Companion to Ancient Aesthetics (Hoboken 2015) 248–261

Reblin 2014: E. Reblin, Die Straße, die Dinge und die Zeichen. Zur Semiotik des materiellen Stadtraums (Bielefeld 2014)

Reckwitz 2012: A. Reckwitz, Affektive Räume. Eine praxeologische Perspektive, in: E. Mixa – P. Vogl (Hrsg.), E-motions. Transformationsprozesse in der Gegenwartskultur (Wien 2012) 23–44

Reinhardt 2022: A. Reinhardt, Diverging Trends in the Visual Appearance of Fired Clay in Roman Architecture. ‚Campana Plaques' and Terracotta Façades, in: Haug et al. 2022, 129–146

Rescigno 2016: C. Rescigno, Il santuario di Apollo tra vecchie acquisizioni e nuove prospettive di ricerca, ScAnt 22, 2016, H. 3, 37–69

Rescigno 2016a: C. Rescigno, Apollo e Diana. Peripezie di scavo e fortuna museale di due bronzi pompeiani, in: M. Osanna – R. Cioffi – A. Di Benedetto – L. Gallo (Hrsg.), Pompei e l'Europa. Atti del convegno: Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico (Mailand 2016) 134–143
Richardson 1955: L. Richardson, Pompeii. The Casa dei Dioscuri and Its Painters (Rom 1955)
Richardson 1974: L. Richardson, The Archaic Doric Temple of Pompeii, PP 29, 1974, 281–290
Richardson 1978: L. Richardson, Concordia and Concordia Augusta. Rome and Pompeii, PP 33, 1978, 260–272
Richardson 1988: L. Richardson, Pompeii. An Architectural History (Baltimore 1988)
Ricotti 1987: E. S. P. Ricotti, The Importance of Water in Roman Garden Triclinia, in: E. MacDougall (Hrsg.), Ancient Roman Villa Gardens (Washington 1987) 135–184
Rieger 2011: A.-K. Rieger, Wie persönlich kann ein Votiv sein? Eine archäologisch-historische Annäherung an Weihungen aus dem Magna-Mater-Heiligtum von Ostia, Hephaistos 28, 2011, 149–165
Rimell 2015: V. Rimell, The Closure of Space in Roman Poetics. Empire's Inward Turn (Cambridge 2015)
Risser – Saunders 2015: E. Risser – D. Saunders, The Bronze Apollo and Diana from Pompeii. An Example of Serial Production, AntK 58, 2015, 78–96
Ritter 2011: S. Ritter, Das Wirtshaus als Lebensraum. ‚Kneipenszenen' aus Pompeji, JdI 126, 2011, 155–220
Ritter 2017: S. Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei, JdI 132, 2017, 225–270
Robinson 1992: O. Robinson, Ancient Rome. City Planning and Administration (London 1992)
Robinson 1997: D. J. Robinson, The Social Texture of Pompeii, in: Bon – Jones 1997, 135–144
Robinson et al. 2020: M. Robinson – M. Trümper – C. Brünenberg – J.-A. Dickmann – D. Esposito – A. F. Ferrandes – G. Pardini – A. Pegurri – C. Rummel, Stabian Baths in Pompeii. New Research on the Archaic Defenses of the City, AA 2020, H. 2, 82–119
Rocco – Livadiotti 2018: G. Rocco – M. Livadiotti, Conoscenza e intervento per il Foro Triangolare, in: Osanna – Picone 2018, 397–425
Rogers 2020: D. Rogers, The Hanging Garlands of Pompeii. Mimetic Acts of Ancient Lived Religion, Arts 9, 2020, <https://doi.org/10.3390/arts9020065> (04.11.2021)
von Rohden 1880: H. von Rohden, Die Terracotten von Pompeji (Stuttgart 1880)
Romizzi 2006: L. Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed ideologica (Neapel 2006)
Romizzi 2006a: L. Romizzi, Evergetismo pubblico e magnificenza privata nella Pompei neroniana-flavia. Un percorso per immagini, Ostraka 15, 2006, 97–133
Romizzi 2008: L. Romizzi, Pavimenti sannitici in acciottolato da Pompei. A partire da un disegno degli scavi del Macellum, in: Angelelli – Rinaldi 2008, 269–275
Rossi 2006: I. Rossi, La casa dei 5 scheletri (VI 10, 2) e la caupona (VI 10, 1), in: F. Coarelli – F. Pesando (Hrsg.), Rileggere Pompei I. L'Insula 10 della Regio VI (Rom 2006) 27–74
Rössler 1990: D. Rössler, Rez. zu A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rom 1985), Klio 72, 1990, 365–369
Rostovtzeff 1957: M. I. Rostovtzeff, Social and Economic History of the Roman Empire (Oxford 1957)
Rothe 2020: U. Rothe, The Toga and Roman Identity (London 2020)
Ruddel 1964: S. M. Ruddel, The Inn, Restaurant and Tavern Business in Ancient Pompeii (M.A. Thesis, University of Maryland 1964), <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/16855> (01.02.2022)
Ruggieri 2019: N. Ruggieri, Prima di quel giorno a Pompei … Tecniche costruttive, vulnerabilità sismica, riparazioni e rinforzi al tempo dell'eruzione del 79 d.C. (Rom 2019)
Ruiz de Arbulo – Gris 2017: J. Ruiz de Arbulo – F. Gris, Los negocios de hostelería en Pompeya. *Cauponae, hospitia et stabula*, in: Santoro 2017, 153–176
Russell 2016: A. Russell, The Politics of Public Space in Republican Rome (Cambridge 2016)
Russo 1991: D. Russo, Il tempio di Giove Meilichio a Pompei (Neapel 1991)
Saitto – Veronese 2019: V. Saitto – L. Veronese, Le Terme suburbane a Pompei. Un laboratorio interdisciplinare di sperimentazione progettuale, in: A. Calderoni – B. Di Palma – A. Nitti – G. Oliva (Hrsg.), Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di patrimonio (Neapel 2019) 692–697
Sakai 1993: S. Sakai, Topographical Distribution of the So-Called *programmata antiquissima*, OpPomp 3, 1993, 89–104
Salama 1951: P. Salama, Les voies romaines de l'Afrique du Nord (Algier 1951)
Saliou 1999: C. Saliou, Les trottoirs de Pompéi. Une première approche, BaBesch 74, 1999, 161–218
Saliou 2008: C. Saliou, La rue dans le droit romain classique, in: P. Ballet – N. Dieudonné-Glad – C. Saliou (Hrsg.), La rue dans l'antiquité. Définition, aménagement et devenir de l'Orient méditerranéen à la Gaule. Actes du colloque de Poitiers, 7–9 septembre 2006 (Rennes 2008) 63–68
Sampaolo 1992: V. Sampaolo, La decorazione dipinta, in: De Caro 1992, 23–62
Sampaolo 1995: V. Sampaolo, I decoratori del Tempio di Iside a Pompei, MededRom 54, 1995, 200–211

Sampaolo 2013: V. Sampaolo, Frammenti di affreschi con armi gladiatorie, in: R. P. Elia – L. Pavanello (Hrsg.), Restituzioni. Tesori d'arte restaurati (Neapel 2013) 103–107
Sampaolo 2013a: V. Sampaolo, „Wohngemeinschaft mit den Priestern". Feste und Bauschmuck im Iseum von Pompeji, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), Imperium der Götter. Isis – Mithras – Christus. Kulte und Religionen im Römischen Reich. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Karlsruhe 2013) 156–163
Sampaolo 2020: V. Sampaolo (Hrsg.), Gladiatori. Ausstellungskatalog Neapel (Neapel 2020)
Sampaolo 2020a: V. Sampaolo, Le armi dei gladiatori nei disegni e nelle incisioni borboniche, in: Sampaolo 2020, 41–48
Sampson 2003: R. J. Sampson, Neighborhoods, in: K. Christensen – D. Levinson (Hrsg.), Encyclopedia of Community. From the Village to the Virtual World (Sage) 973–977
Sansone et al. 2017: U. Sansone – A. Spinosa – G. Vitagliano, Tutela e conservazione di un elemento connotante il paesaggio archeologico vesuviano. Le fontane pubbliche della città antica di Pompei, in: A. Aveta – B. G. Marino – R. Amore (Hrsg.), La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale I. Per una connotazione del territorio tra caratteri fisici e valenze culturali (Neapel 2017) 300–303
Santoro 2017: S. Santoro (Hrsg.), *Emptor* et *mercator*. Spazi e rappresentazioni del commercio romano (Bari 2017)
Santoro et al. 2011: S. Santoro – E. Mastrobattista – J.-P. Petit, I *sacra privata* degli artigiani-commercianti. Qualche riflessione su due vici della Gallia Belgica a partire dall'evidenza pompeiana, in: Bassani – Ghedini 2011, 181–204
Scagliarini Corlàita 1974–1976: D. Scagliarini Corlàita, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, Palladio 24–26, 1974–1976, 3–44
Schalles 2017: H.-J. Schalles, Urbis nostrae miracula. Qualitätskriterien urbaner Räume in antiken Schriftquellen, in: Busch et al. 2017, 16–38
Scheer 2000: T. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik (München 2000)
Schefold 1952: K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952)
Schefold 1957: K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (Berlin 1957)
Schefold 1962: K. Schefold, Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben (Bern 1962)
Schefold [1954] 1975: K. Schefold, Die Trojasage in Pompeji [1954], in: K. Schefold (Hrsg.), Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (Basel 1975) 129–134
Scheid 2014: J. Scheid, Opferaltar und Weihaltar in Rom und in Italien, in: A. W. Busch – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Weihealtäre im Kontext. Internationale Tagung in Köln vom 3. bis zum 5. Dezember 2009 „Weihealtäre in Tempeln und Heiligtümern" (Friedberg 2014) 27–36
Schenk 1997: R. Schenk, Der korinthische Tempel bis zum Ende des Prinzipats des Augustus (Espelkamp 1997)
Schiering 1984: W. Schiering, Hoftempel in Pompeji, AM 99, 1984, 305–317
Schmitz 1969: H. Schmitz, System der Philosophie III 2. Der Gefühlsraum (Bonn 1969)
Schmitz 2014: H. Schmitz, Leib, Atem, Atmosphäre. Überlegungen zu einem Konstrukt, Der Architekt 2014, H. 5, 19–23, <http://derarchitektbda.de/leib-atem-atmosphaere/> (22.4.2022)
Schmitz 2014a: H. Schmitz, Atmosphären [3](Freiburg 2014)
Schmölder-Veit 2009: A. Schmölder-Veit, Brunnen in den Städten des westlichen Römischen Reiches (Wiesbaden 2009)
Schneider 2009: B. Schneider, Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext (Basel 2009)
Schoonhoven 1999: A. V. Schoonhoven, Residences for the Rich? Some Observations on the Alleged Residential and Elitist Character of Regio VI of Pompeii, BaBesch 74, 1999, 219–246
Schoonhoven 2006: A. V. Schoonhoven, Metrology and Meaning in Pompeii. The Urban Arrangement of Regio VI (Rom 2006)
Schörner 1995: G. Schörner, Römische Rankenfriese. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit in Westen des Imperium Romanum (Mainz 1995)
Schrage 2009: D. Schrage, Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums (Frankfurt a. M. 2009)
Schreyer 2019: J. Schreyer, Zerstörte Architektur bei Pausanias. Phänomenologie, Funktionen und Verhältnis zum zeitgenössischen Ruinendiskurs (Turnhout 2019)
Seiler 1992: F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38) (München 1992)
Seiler 2011: F. Seiler, Die antike Kulturlandschaft am Somma-Vesuv und Sarno, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Ausstellungskatalog Halle (München 2011) 40–46
Sherk 1970: R. K. Sherk, The Municipal Decrees of the Roman West (Buffalo 1970)
Simmel [1903] 1995: G. Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben [1903], in: O. Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel: Gesamtausgabe VII (Frankfurt a. M 1995) 116–131

Simon 2016: E. Simon, Opfernde Götter ²(Dettelbach 2016)
Sironen 1990: T. Sironen, Oscan VAAMUNIM, Arctos 24, 1990, 113–120
Small 1996: A. Small, The Shrine of the Imperial Family in the Macellum at Pompeii, in: Small 1996a, 115–136
Small 1996a: A. Small (Hrsg.), Subject and Ruler. The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity. Papers Presented at a Conference Held in the University of Alberta on April 13–15, 1994, to Celebrate the 65th Anniversary of Duncan Fishwick (Ann Arbor 1996)
Small 2007: A. Small, Urban, Suburban and Rural Religion in the Roman Period, in: Dobbins – Foss 2007, 184–211.
Smith 2008: M. Smith, Urban Empty Spaces. Contentious Places for Consensus-Building, Archaeological Dialogues 15, 2008, 216–231
Sogliano 1879: A. Sogliano, Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867–79 (Neapel 1879)
Sogliano 1879a: A. Sogliano, Pompei, NSc 1879, 19–25
Sogliano 1888: A. Sogliano, Pompei. Degli edificii recentemente scoperti, e degli oggetti raccolti negli scavi dal dicembre 1887 al giugno 1888, NSc 1888, 509–530
Sogliano 1889: A. Sogliano, Pompei. Degli edifizi recentemente scoperti e degli oggetti raccolti negli scavi dal settembre 1888 al marzo 1889, NSc 1889, 114–136
Sogliano 1890: A. Sogliano, Il tempio nel Foro Triangolare di Pompei, MonAnt 1, 1890, 189–200
Sogliano 1891: A. Sogliano, Pompei, NSc 1891, 254–275
Sogliano 1897: A. Sogliano, Pompei. Relazione degli scavi fatti nel mese di novembre 1897, NSc 1897, 460–465
Sogliano 1898: A. Sogliano, Pompei, NSc 1898, 125–127. 192–195. 333–339. 392. 422 f.
Sogliano 1899: A. Sogliano, *Latium et Campania*, NSc 1899, 17–23. 294–297. 338–358. 388–392
Sogliano 1905: A. Sogliano, Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905, NSc 2, 1905, 273–280
Sogliano 1906: A. Sogliano, Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905, NSc 3, 1906, 97–107. 345–351
Sogliano 1908: A. Sogliano, Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905, NSc 5, 1908, 180–192. 271–298. 359–370
Sogliano 1913: A. Sogliano, La basilica di Pompei, MemNap 2, 1913, 117–129
Sogliano 1925: A. Sogliano, Il Foro di Pompei, Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei 1, 1925, 221–272
Solin 2017: H. Solin, Iscrizioni parietali di Pompei, in: C. Capaldi – F. Zevi (Hrsg.), La collezione epigrafica. Museo archeologico nazionale di Napoli (Neapel 2017) 246–274
Sombart [1912] 1996: W. Sombart, Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung [1912] (Berlin 1996)
Soprano 1950: P. Soprano, I triclini all'aperto di Pompei, in: A. Maiuri (Hrsg.), Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei (Neapel 1950) 288–310
Soricelli 1995: G. Soricelli, Il piano superiore delle Terme Suburbane, in: Jacobelli 1995, 107–117
Spannagel 1999: M. Spannagel, *Exemplaria principis*. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums (Heidelberg 1999)
Spano 1910: G. Spano, Pompei. Relazione sulle scoperte avvenute dal 1o gennaio al 30 giugno 1910. Scavi eseguiti nell'isola VI della regione IV, NSc 7, 1910, 437–486
Spano 1912: G. Spano, Pompei. Scavi di antichità e scoperte avvenute durante il mese di marzo, NSc 9, 1912, 102–120
Spano 1920: G. Spano, La illuminazione delle vie di Pompei, Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, (N. S.) 7 (1920), 1–128
Spano 1961: G. Spano, L'edificio di Eumachia in Pompei, RendNap 36, 1961, 5–35
Spinazzola 1917: V. Spinazzola, Pompei. Continuazione degli scavi in via dell'Abbondanza, NSc 14, 1917, 247–264
Spinazzola 1953: V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923). Text und Tafeln (Rom 1953)
Spinelli 2022: A. Spinelli, Beyond Social and Functional Interpretations of Wall Paintings. Mythological Imagery in the Tablinum at Pompeii and Herculaneum, JRA 35, 2022, 1–17
Squire 2009: M. Squire, Image and Text in Graeco-Roman Antiquity (Cambridge 2009)
Squire 2016: M. Squire, Rez. zu P. Heslin, The Museum of Augustus. The Temple of Apollo in Pompeii, the Portico of Philippus in Rome, and Latin Poetry (Los Angeles 2015), JRA 29, 2016, 598–606
Squire 2017: M. Squire, Framing the Roman ‚Still Life'. Campanian Wall Painting and the Frames of Mural Make-Believe, in: Platt – Squire 2017, 188–253
Squire 2017a: M. Squire, Introduction, in: Platt – Squire 2017, 256–269
Stamper 2005: J. W. Stamper, The Architecture of Roman Temples. The Republic to the Middle Empire (Cambridge 2005)
Stamper 2013: J. W. Stamper, Urban Sanctuaries. The Early Republic to Augustus, in: R. B. Ulrich – C. K. Quenemoen (Hrsg.), A Companion to Roman Architecture (Oxford 2013) 207–227

Stefani 2005: G. Stefani, Labor, in: G. Stefani (Hrsg.), Cibi e sapori a Pompei e dintorni. Ausstellungskatalog Boscoreale (Pompeji 2005) 96–128
Stefani 2006: G. Stefani, Le statue del Macellum di Pompei, Ostraka 15, 2006, 195–230
Stefani – Di Maio 2003: G. Stefani – G. Di Maio, Considerazioni sulla linea di costa del 79 d.C. e sul porto dell'antica Pompei, RStPomp 14, 2003, 141–195
Stehmeier 2006: S. R. Stehmeier, Picknick auf pompejanische Art. Gartenbankette waren bei den Bewohnern der Vesuvstadt ein bevorzugtes Sommervergnügen, AW 37, 2006, H. 3, 41–47
Stein-Hölkeskamp 2019: E. Stein-Hölkeskamp, Die feinen Unterschiede. Kultur, Kunst und Konsum im antiken Rom (Berlin 2019)
Stephens – Stephens 2017: J. F. Stephens – A. E. Stephens, Pompeii, a Different Perspective. Via dell'Abbondanza, a Long Road, Well-Traveled (Atlanta 2017)
Steuernagel 2010: D. Steuernagel, Synnaos Theos. Images of Roman Emperors in Greek Temples, in: J. Mylonopoulos (Hrsg.), Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome (Boston 2010) 241–255
Steward 2011: K. Steward, Atmospheric Attunements, Environment and Planning D: Society and Space 29, 2011, 445–453
Stone 1994: S. Stone, The Toga. From National to Ceremonial Costume, in: J. L. Sebesta – L. Bonfante (Hrsg.), The World of Roman Costume (London 1994) 13–45
Straus [1930] 1960: E. Straus, Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung [1930], in: E. Straus, Psychologie der Menschlichen Welt. Gesammelte Schriften (Berlin 1960) 141–178
Straus [1936] 1978: E. Straus, Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie [1936] (Berlin 1978)
Strong 2016: A. K. Strong, Prostitutes and Matrons in the Roman World (Cambridge 2016)
Stucchi 1953–1955: S. Stucchi, Statua di Apollo Saettante dalle rovine del Tempio Sosiano, BullCom 75, 1953–1955, 3–47
Suess 2007: J. Suess, The Congregation of the Genius Augusti (Diss. University of Oxford 2007)
Suttles 1972: G. D. Suttles, The Social Construction of Communities (Chicago 1972)
Swetnam-Burland 2015: M. Swetnam-Burland, Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture (Cambridge 2015)
Tammisto 1987: A. Tammisto, Rez. zu A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rom 1985), Arctos 21, 1987, 235–237
Tanner 2000: J. Tanner, Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic, JRS 90, 2000, 18–50
Taylor 1931: L. R. Taylor, The Divinity of the Roman Emperor (Middletown 1931)
Taylor 2015: R. Taylor, Roman Neapolis and the Landscape of Disaster, in: Journal of Ancient History 3, 2015, 282–326
Tellenbach 1968: H. Tellenbach, Geschmack und Atmosphäre (Salzburg 1968)
van Tilburg 2007: C. van Tilburg, Traffic and Congestion in the Roman Empire (London 2007)
van Tilburg 2015: C. van Tilburg, Streets and Streams. Health Conditions and City Planning in the Graeco-Roman World (Leiden 2015)
Tilley 1994: Ch. Tilley, A Phenomenology of Landscape. Places, Paths, and Monuments (Oxford 1994)
Toner 1995: J. P. Toner, Leisure and Ancient Rome (Cambridge 1995)
Tonkiss 2005: F. Tonkiss, Space, the City and Social Theory. Social Relations and Urban Forms (Oxford 2005)
Torelli 1998: M. Torelli, Il culto imperiale a Pompei, in: S. Adamo Muscettola – Giovanna Greco (Hrsg.), I culti della Campania antica. Atti del Convegno Internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele, Napoli, 15–17 maggio 1995 (Rom 1998) 245–270
Torelli – Zevi 2020: M. Torelli – F. Zevi, La cultura e la pratica del lusso a Roma e a Pompei tra II e I secolo a.C., in: M. Torelli (Hrsg.), Pompei 79 d.C. Una storia romana. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2020) 60–86
Tran Tam Tinh 1964: V. Tran Tam Tinh, Essai sur le culte d'Isis à Pompéi (Paris 1964)
Trentmann 2017: F. Trentmann, Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute (München 2017)
Trieb 1974: M. Trieb, Stadtgestaltung. Theorie und Praxis (Düsseldorf 1974)
Trümper 2017: M. Trümper, Curare se stessi. Bagni e terme a Pompei, in: Osanna – Rescigno 2017, 262–267
Trümper 2017a: M. Trümper, Water Management of the Stabian Baths at Pompeii. A Reassessment, in: G. Wiplinger – W. Letzner (Hrsg.), Wasserwesen zur Zeit des Frontinus. Bauwerke – Technik – Kultur. Tagungsband des internationalen Frontinus-Symposiums, Trier, 25.–29. Mai 2016. Festschrift 40 Jahre Frontinus-Gesellschaft (Leuven 2017) 257–272
Trümper 2018: M. Trümper, Gymnasium, Palaestra, Campus and Bathing in Late Hellenistic Pompeii. A Reassessment of the Urban Context of the Republican Baths (VIII 5, 36), in: U. Mania – M. Trümper (Hrsg.), Development of Gymnasia and Graeco-Roman Cityscapes, 87–113, <edition-topoi.org/books/details/1535> (04.06.2021)

Trümper 2020: M. Trümper, Logistics of Building Processes. The Stabian Baths in Pompeii, in: C. Recko – M. Heinzelmann (Hrsg.), Quantifying Ancient Building Economy, Panel 3.24. Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne – Bonn, May 2018 (Heidelberg 2020), <https://books.ub.uni-heidelberg.de/propylaeum/reader/download/634/634-30-89749-1-10-20200723.pdf> (11.11.2020)
Trümper et al. 2019: M. Trümper – C. Brünenberg – J.-A. Dickmann – D. Esposito – A. F. Ferrandes – G. Pardini – A. Pegurri – M. Robinson – Ch. Rummel, Stabian Baths in Pompeii. New Research on the Development of Ancient Bathing Culture, RM 125, 2019, 103–159
Trümper – Rummel 2015: M. Trümper – Ch. Rummel, Terme Stabiane (VII 1,8), Fasti Online 2015, <http://www.fastionline.org/excavation/micro_view.php?fst_cd=AIAC_4229&curcol=sea_cd-AIAC_10223> (11.11.2020)
Trümper – Rummel 2016: M. Trümper – Ch. Rummel, Terme Stabiane (VII 1,8), Fasti Online 2016, <http://www.fastionline.org/excavation/micro_view.php?fst_cd=AIAC_4229&curcol=sea_cd-AIAC_8570> (11.11.2020)
Trümper – Rummel 2017: M. Trümper – Ch. Rummel, Terme Stabiane (VII 1,8), Fasti Online 2017, <http://www.fastionline.org/excavation/micro_view.php?fst_cd=AIAC_4229&curcol=sea_cd-AIAC_9064> (11.11.2020)
Trümper – Rummel 2018: M. Trümper – Ch. Rummel, Terme Stabiane (VII 1,8), Fasti Online 2018, <http://www.fastionline.org/excavation/micro_view.php?fst_cd=AIAC_4229&curcol=sea_cd-AIAC_10212> (11.11.2020)
Trunk 2020: M. Trunk, Korinthische Kapitelle im ‚Stil des 2. Triumvirats'. Eine archäologische Leitform für die Romanisierung des Westens?, Anas 33, 2020, 361–385
Tschäpe 2015: E.-M. Tschäpe, Die Großstadt als literarischer Raum in der römischen Dichtung (Göttingen 2015)
Tschäpe 2016: E.-M. Tschäpe, Das große Laufen. Körperlich-sinnliche Wahrnehmung der Großstadt von Horaz bis Juvenal, in: A. Haug – P.-A. Kreuz (Hrsg.), Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit (Turnhout 2016) 201–226
Tsujimura 1991: S. Tsujimura, Ruts in Pompeii. The Traffic System in the Roman City, OpPomp 1, 1991, 58–86
Ulrich 1994: R. Ulrich, The Roman Orator and the Sacred Stage. The Roman Templum Rostratum (Brüssel 1994)
Vaccarella 2011: C. Vaccarella, La basilica di Pompei. Nuove considerazioni sugli aspetti metrologici, Daidalos 11, 2011, 169–196
Valeri 2022: C. Valeri, Livia Drusilla. Die Frau des ersten römischen Kaisers und das neue Bild der Frau in der Gens Augusta, in Haug – Hoffmann 2022, 70–83
Van Andringa 2000: W. Van Andringa, Autels de carrefour. Organisation vicinale et rapports de voisinage à Pompéi, RStPomp 11, 2000, 47–86
Van Andringa 2006: W. Van Andringa, Sacrifices et marché de la viande à Pompéi, in: Soprintendenza archeologica di Pompei (Hrsg.), Contributi di Archeologia Vesuviana II (Rom 2006) 185–201
Van Andringa 2007: W. Van Andringa, Du sanctuaire au macellum. Sacrifices, commerce et consommation de la viande à Pompéi, Food & History 5, 2007, H. 1, 47–72
Van Andringa 2009: W. Van Andringa, Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vesuve à l'époque romaine (Rom 2009)
Van Andringa 2011: W. Van Andringa, M. Tullius et le temple de fortune Auguste à Pompéi (campagnes de fouille et d'étude 2008–2010), MEFRA 123, 2011, 359–366, <https://doi.org/10.4000/mefra.573> (11.11.2020)
Van Andringa 2012: W. Van Andringa, Statues in the Temples of Pompeii. Combinations of Gods, Local Definition of Cults, and the Memory of the City, in: B. Dignas – R. R. R. Smith (Hrsg.), Historical and Religious Memory in the Ancient World (Oxford 2012) 83–115
Van Andringa 2012a: W. Van Andringa, Pompéi. M. Tullius et le temple de Fortune Auguste. Campagnes de fouilles et d'études 2011, Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome, Les cités vésuviennes 2012, <https://doi.org/10.4000/cefr.355> (05.11.2021)
Van Andringa 2014: W. Van Andringa, Espaces du sacrifice dans les lieux de culte publics de Pompéi, in: A. W. Busch – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Weihealtäre im Kontext. Internationale Tagung in Köln vom 3. bis zum 5. Dezember 2009 „Weihealtäre in Tempeln und Heiligtümern" (Friedberg 2014) 107–120
Van Buren 1918: A. W. Van Buren, Studies in the Archaeology of the Forum at Pompeii, MemAmAc 2, 1918, 67–76
Van Buren 1925: A. W. Van Buren, Further Studies in Pompeian Archaeology, MemAmAc 5, 1925, 103–113
Van Buren 1938: A. W. Van Buren, Pinacothecae. With Especial Reference to Pompeii, MemAmAc 15, 1938, 70–81
Varone 1987: A. Varone, Nuovi tituli picti pompeiani, RStPomp 1, 1987, 91–106
Varone 1989: A. Varone, Attività dell'Ufficio Scavi: 1989. Saggi nel tempio di Iside, RStPomp 3, 1989, 226–231
Varone 1994: A. Varone, Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei (Rom 1994)
Varone 2001: A. Varone, Eroticism in Pompeii (Los Angeles 2001)
Varone 2008: A. Varone, Per la storia recente, antica e antichissima del sito di Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 349–362
Varone – Stefani 2009: A. Varone – G. Stefani (Hrsg.), *Titulorum pictorum Pompeianorum qui in CIL vol. IV collecti sunt imagines* (Rom 2009)
Varriale 2010: I. Varriale, I cicli decorativi di età tardo-ellenistica dal Tempio di Venere a Pompei, in: I. Bragantini (Hrsg.), Atti del X congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, I (Rom 2010) 375–386

Venkatesh – Meamber 2008: A. Venkatesh – L. A. Meamber, The Aesthetics of Consumption and the Consumer as an Aesthetic Object, Consumption Markets & Culture 11, 2008, 45–70
Versluys 2002: M. J. Versluys, Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt (Leiden 2002)
Vetter 1953: E. Vetter, Handbuch der italischen Dialekte I. Texte mit Erklärung, Glossen, Wörterverzeichnis (Heidelberg 1953)
Viitanen et al. 2012: E.-M. Viitanen – L. Nissinen – K. Korhonen, Street Activity, Dwellings and Wall Inscriptions in Ancient Pompeii. A Holistic Study of Neighbourhood Relations, A. Bokern – M. Bolder-Boss – S. Krmnicek – D. Maschek – S. Page (Hrsg.), TRAC 2012. Proceedings of the Twenty-Second Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Which Took Place at Goethe University in Frankfurt, 29 March–1 April 2012 (Oxford 2013), 61–80
Viitanen – Nissin 2017: E.-M. Viitanen – L. Nissin, Campaigning for Votes in Ancient Pompeii. Contextualizing Electoral Programmata, in: I. Berti – K. Bolle – F. Opdenhoff – F. Stroth (Hrsg.), Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages (Berlin 2017) 117–144
Viitanen – Ynnilä 2014: E.-M. Viitanen – H. Ynnilä, Patrons and Clients in Roman Pompeii: Social Control in the Cityscape and City Blocks?, in: J. Ikäheimo – A.-K. Salmi – T. Äikäs (Hrsg.), Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.–28.4. 2012 (Helsinki 2014) 141–155
Ville 1981: G. Ville, La gladiature en Occident des origins à la mort de Domitien (Rom 1981)
Viola 1879: L. Viola, Gli scavi di Pompei dal 1873 al 1878, in: M. Ruggiero (Hrsg.), Pompei e la regione sotterata dal Vesuvio nell'anno LXXIX (Neapel 1879) 7–85
de Vos – de Vos 1979: A. de Vos – M. de Vos, Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen, in: Eschebach 1979, 81–95
de Vos – de Vos 1982: A. de Vos – M. de Vos, Pompei, Ercolano, Stabia (Rom 1982)
Wachter 2019: R. Wachter, Pompejanische Wandinschriften. Lateinisch – deutsch (Berlin 2019)
de Waele 1996: J. De Waele, Scavo al Tempio Dorico di Pompei (15–26 luglio 1996), RStPomp 7, 1995–1996, 158–161
de Waele 2001: J. De Waele, Il tempio dorico del Foro triangolare di Pompei (Rom 2001)
Waldenfels 2006: B. Waldenfels, Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden (Frankfurt a. M. 2006)
Wallace-Hadrill 1988: A. Wallace-Hadrill, The Social Structure of the Roman House, BSR 56, 1988, 43–97
Wallace-Hadrill 1994: A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994)
Wallace-Hadrill 1995: A. Wallace-Hadrill, Public Honour and Private Shame. The Urban Texture of Pompeii, in: Cornell et al. 1995, 39–62
Wallace-Hadrill 2010: A. Wallace-Hadrill, Rome's Cultural Revolution ²(Cambridge 2010)
Wallat 1993: K. Wallat, *Opus testaceum* in Pompeji, RM 100, 1993, 353–382
Wallat 1995: K. Wallat, Der Marmorfries am Eingangsportal des Gebäudes der Eumachia (VII 9,1) in Pompeji und sein ursprünglicher Anbringungsort, AA 1995, 345–373
Wallat 1995a: K. Wallat, Der Zustand des Forums von Pompeji am Vorabend des Vesuvausbruchs 79 n. Chr., in: Archäologie und Seismologie 1995, 75–92
Wallat 1997: K. Wallat, Die Ostseite des Forums von Pompeji (Frankfurt a. M. 1997)
Wannagat 1995: D. Wannagat, Säule und Kontext. Piedestale und Teilkannelierung in der griechischen Architektur (München 1995)
Ward-Perkins 1984: J. B. Ward-Perkins, Note di topografia e urbanistica, in: Zevi 1984, 25–39
Weichardt 1898: C. Weichardt, Pompeji vor der Zerstoerung. Reconstructionen der Tempel und ihrer Umgebung (Leipzig 1898)
Weilguni 2011: M. Weilguni, Streets, Spaces and Places. Three Pompeiian Movement Axes Analysed (Uppsala 2011)
Weissert 2018: C. Weissert, Ut pictura musica: Frans Floris and Chromatic Music, Simiolus 40, 2018, 270–291
Welch 2007: K. E. Welch, The Roman Amphitheatre. From Its Origins to the Colosseum (Cambridge 2007)
Welch 2007a: K. E. Welch, Pompeian Men and Women in Portrait Sculpture, in: Dobbins – Foss 2007, 550–585
Welch 2014: K. E. Welch, The Roman Arena in Late-Republican Italy. A Re-Evaluation, in: T. F. Scanlon (Hrsg.), Sport in the Greek and Roman Worlds II. Greek Athletic Identities and Roman Sports and Spectacle (Oxford 2014) 198–228
Welin 1953: E. Welin, Studien zur Topographie des Forum Romanum (Lund 1953)
Welsch 1996: W. Welsch, Aestheticization Processes. Phenomena, Distinctions and Prospects, Theory, Culture & Society 13, 1996, H. 1, 1–24
Werlen 2021: B. Werlen, World Relations and the Production of Urban Realities. On Space and Action, City and Urbanity, in: S. Rau – J. Rüpke (Hrsg.), Religion and Urbanity Online, <https://www.degruyter.com/database/URBREL/entry/urbrel.16444317/html> (01.06.2022)
Wesch-Klein 1993: G. Wesch-Klein, Funus publicum. Eine Studie zur öffentlichen Beisetzung und Gewährung von Ehrengräbern in Rom und den Westprovinzen (Stuttgart 1993)
Westfall 2007: C. W. Westfall, Urban Planning, Roads, Streets and Neighborhoods, in: Dobbins – Foss 2007, 129–139

Whitmore 2013: A. M. Whitmore, Small Finds and the Social Environment of the Roman Baths (Diss. University of Iowa 2013), <https://doi.org/10.17077/etd.tr4qgl2i> (09.06.2021)

Whyte 1980: W. H. Whyte, The Social Life of Small Urban Spaces (New York 1980)

Wiedemann 2001: T. Wiedemann, Kaiser und Gladiatoren. Die Macht der Spiele im antiken Rom ^{2}(Darmstadt 2001)

Winter 2013: E. Winter, Zeitzeichen. Zur Entwicklung und Verwendung antiker Zeitmesser (Berlin 2013)

Wirth 1938: L. Wirth, Urbanism as a Way of Life, American Journal of Sociology 44, 1938, 1–24

Wohlmayr 2004: W. Wohlmayr, Kaisersaal. Kultanlagen der Augustalen und munizipale Einrichtungen für das Herrscherhaus in Italien (Wien 2004)

Wolf 2004: M. Wolf, Tempel und Macht in Pompeji, in: E. L. Schwandner – K. Rheidt (Hrsg.), Macht der Architektur – Architektur der Macht. Bauforschungskolloquium in Berlin vom 30. Oktober bis 2. November 2002 (Berlin 2004) 191–200

Wolf 2009: M. Wolf, Forschungen zur Tempelarchitektur Pompejis. Der Venus-Tempel im Rahmen des pompejanischen Tempelbaus, RM 115, 2009, 221–355

Wolf 2021: G. Wolf, Marble Metamorphosis, in: D. Gamboni – G. Wolf – J. N. Richardson (Hrsg.), The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present (Florenz 2021) 14–61

Wollheim 2003: R. Wollheim, In Defense of Seeing-In, in: H. Hecht – R. Schwartz – H. Atherton, Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space (Cambridge 2003) 3–16

Wolters 1888: P. Wolters, Das Chalcidicum der pompejanischen Basilica, RM 3, 1888, 47–60

Wolters 1915: P. Wolters, Archäologische Bemerkungen II, SBMünchen 1915, H. 3, 1–54

Wood – Black 2018: B. E. Wood – R. Black, Spatial, Relational and Affective Understandings of Citizenship and Belonging for Young People Today: Towards a New Conceptual Framework, in: C. Halse (Hrsg.), Interrogating Belonging for Young People in Schools (Basingstoke 2018) 165–185

Wright 2015: S. Wright, More-Than-Human, Emergent Belongings. A Weak Theory Approach, Progress in Human Geography, 39, 2015, 391–411, <doi:10.1177/0309132514537132> (01.06.2022)

Wunderlich 2008: F. Wunderlich, Walking and Rhythmicity. Sensing Urban Space, Journal of Urban Design, 13, 2008, 125–139

Yegül 1992: F. Yegül, Baths and Bathing in Classical Antiquity (Cambridge, MA 1992)

Yegül 1994: F. Yegül, The Street Experience of Ancient Ephesos, in: Z. Çelik – D. Favro – R. Ingersoll (Hrsg.), Streets. Critical Perspectives on Public Space (Berkeley 1994) 95–110

Yegül 2010: F. Yegül, Bathing in the Roman World (Cambridge 2010)

Young 2011: I. M. Young, Justice and the Politics of Difference ^{2}(Princeton 2011)

Zajac 1999: N. Zajac, The *thermae*. A Policy of Public Health or Personal Legitimation?, in: DeLaine – Johnston 1999, 99–105

Zampetti 1996: M. Zampetti, Presentazione della casa VI 10,3–4 e della bottega VI 10,5, in: F. Coarelli – F. Pesando (Hrsg.), Rileggere Pompei I. L'Insula 10 della Regio VI (Rom 2006) 77–117

Zanker 1976: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974 (Göttingen 1976)

Zanker 1976a: P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in: Zanker 1976, 581–605

Zanker 1981: P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, AA 1981, 349–361

Zanker 1983: P. Zanker, Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser, in: M. Cébeillac-Gervasoni (Hrsg.), Les „bourgeoisies" municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C. Centre Jean Bérard, Institut français de Naples, 7–10 décembre 1981 (Neapel 1983) 251–266

Zanker 1987: P. Zanker, Drei Stadtbilder aus dem augusteischen Rom, in: C. Pietri (Hrsg.), L'urbs. Espace urbain et histoire (Ier siècle avant J.-C.–IIIe siècle après J.-C.). Actes du colloque international de Rome, 8–12 mai 1985 (Rom 1987) 475–489

Zanker 1987a: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)

Zanker 1988: P. Zanker, Pompeji. Stadtbilder als Spiegel von Gesellschaft und Herrschaftsform (Mainz 1988)

Zanker 1995: P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995)

Zanker 2004: P. Zanker, Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne (München 2004)

Zanker – Ewald 2004: P. Zanker – B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004)

Zarmakoupi 2014: M. Zarmakoupi, Designing for Luxury on the Bay of Naples. Villas and Landscapes (c. 100 BCE–79 CE) (Oxford 2014)

Zarmakoupi 2019: M. Zarmakoupi, Between Conceptual and Perceptual Space. The Representation of Landscape in Roman Wall Paintings, in: G. Adornato – E. Falaschi – A. Poggio (Hrsg.), Perì grafikēs. Pittori, tecniche, trattati, contesti tra testimonianze e ricezione (Mailand 2019) 173–196

Zarmakoupi 2021: M. Zarmakoupi, The Intermediality of Landscape in the Decorum of Roman Villas, in: Haug – Lauritsen 2021, 177–192

Zevi 1984: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (Neapel 1984)
Zevi 1994: F. Zevi, Sul tempio di Iside a Pompei, PP 49, 1994, 37–56
Zink – Piening 2009: S. Zink – H. Piening, *Haec aurea templa*. The Palatine Temple of Apollo and Its Polychromy, JRA 22, 2009, 109–122
Zumthor 2006: P. Zumthor, Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects (Basel 2006)

Abbildungsnachweis

Fotos von Räumen und Bildern des antiken Pompeji werden mit ausdrücklicher Genehmigung des italienischen Kulturministeriums sowie des Parco Archeologico di Pompei abgedruckt (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei).

Fotos von Objekten des Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) werden mit ausdrücklicher Genehmigung des Museums abgedruckt (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

Fotografien

Eigene Fotos der ERC-Projektgruppe (Annette Haug sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Simon Barker, Tobias Busen, Anne Kleineberg, M. Taylor Lauritsen, Julika Steglich): Abb. 2. 4. 5. 8–11. 14. 17. 18. 22. 23. 25a. 27–30. 33b. 41. 45. 49–51. 53–58. 60–62. 73a. 74–76. 78–81. 83–86. 90. 91a. 92–94. 97. 99–102. 105–108. 110. 111. 113. 114. 118. 120–122. 124–126. 128–130. 137–139. 142. 145. 151. 152. 154–162. 167–174. 176–178. 182. 184. 190. 191. 195. 197. 199–203. 205. 206. 208. 209. 211–214. 217–220. 224–227. 229–234. 238–240. 242. 243. 246. 247. 249–252. 254–261. 263–265. 267–282. 287. 290–292. 294–297. 299. 304. 306–309. 312. 313. 316–319. 322–327. 329–332. 335–338. 340–342. 346. 347. 351. 355

Andere Fotografien und Reproduktionen

Abb. 26: Osanna 2019, 174 Abb. 13
Abb. 30: Fröhlich 1991, Taf. 56,1
Abb. 47: Opdenhoff 2021, 31
Abb. 48: Varone – Stefani 2009, 276
Abb. 52: PPM VIII (1998) 1–23 s. v. VIII 1,1, Basilica (V. Sampaolo) 3 Abb. 2
Abb. 70: Spinazzola 1953, 149 Abb. 182
Abb. 71: Varone – Stefani 2009, 109
Abb. 72: Varone – Stefani 2009, 263
Abb. 73b: Jashemski Archive (via Pompeii in Pictures): J72f0512
Abb. 82: Olivito 2013, 69 Abb. 47
Abb. 87: Antonio Gallinaro via flickr
Abb. 89: Malfitana et al. 2020, 237
Abb. 96: PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 337 Abb. 15
Abb. 123: Jashemski Archive (via Pompeii in Pictures): J91f0020
Abb. 127: B. Ferebee (via Pompeii in Pictures)
Abb. 140–141: © archivio dell'arte | pedicini fotografi
Abb. 144: HEIR Archive (Foto by permission of the Institute of Archaeology, University of Oxford): instarchbx208im106 Resource ID. 44445
Abb. 146: © Luigi Spina
Abb. 148: Wikimedia Commons (Lalupa, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)
Abb. 149: HEIR Archive (Foto by permission of the Institute of Archaeology, University of Oxford): instarchbx208im106 Resource ID. 44431
Abb. 153: R. Bauer (via Pompeii in Pictures)
Abb. 175: PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 737 Abb. 4
Abb. 179: PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 744 Abb. 15. 16
Abb. 186–187: Johannes Felbermeyer: DAIR 83.1896_40611, DAIR 36.904_40616,08
Abb. 188a–c: b: Raniera Panetta 2004, 96–97; a. c: © Luigi Spina
Abb. 189: Martin 1987, Taf. 21
Abb. 192–193: © archivio dell'arte | pedicini fotografi
Abb. 198: Wikimedia Commons By WolfgangRieger – Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6227103>
Abb. 204: Roger Ulrich <https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/6053985420/>
Abb. 228: PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 215 Abb. 120
Abb. 244: D. Esposito

https://doi.org/10.1515/9783110988383-008

Abb. 262: Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Forum_Baths,_decorative_wall_stucco_in_the_apodyterium,_Pompeii_(14832535207).jpg>
Abb. 285–286: L. Spina
Abb. 300: N. Monteix
Abb. 301: HEIR Archive (Foto by permission of the Institute of Archaeology, University of Oxford): Instarchbx202im072 Resource ID. 44541
Abb. 302–303: J. Eber
Abb. 305: PPM II (1990) 735–746 s. v. I 12, 5, Caupona all'insegna di Africa o di Alessandria (E. M. Menotti) 740 Abb. 7
Abb. 314: J. und B. Dunn (Pompeii in Pictures)
Abb. 320: PPM II (1990) 506–515 s. v. I 11, 1, Caupona (L. Fergola) 514 Abb. 12
Abb. 348: PPM VI (1996) 149–219 s. v. VII 1, 8, Terme Stabiane (V. Sampaolo) 158 Abb. 16
Abb. 349: PPM Disegnatori (1995) 56–62 s. v. Casanova, Giovanni (V. Sampaolo) 57 Abb. 3
Abb. 350: © archivio dell'arte | pedicini fotografi

Pläne, Kartierungen und Montagen

Bearbeitet von Lotta Böttcher:

Abb. 1 (nach Poehler 2017, 4 Abb. 1.1), Abb. 3 (nach Poehler 2017, 54 Abb. 3.1), Abb. 6 (Gehwege nach Saliou 1999, 162 Abb. 1, Trittsteine nach Gesemann 1996, 63–65 Abb. 7), Abb. 7 (nach Helg 2018, 80 Abb. 41 ergänzt durch Haug), Abb. 13 (nach Schmölder-Veit 2009, 117 Abb. 12, 126 Abb. 14), Abb. 15 (nach Haug – Kobusch 2022), Abb. 16 (nach Hartnett 2017, Taf. 1), Abb. 19 (nach Santoro et al. 2011, 184 Abb. 2), Abb. 20 (nach Schoonhoven 2006, Klapptafel), Abb. 35 (nach Angaben Haug), Abb. 42, Abb. 46 (nach Mouritsen 1988, Abb. 3), Abb. 77 (Kapitol nach Wohlmayr 2004; Macellum nach Wallat 1997; sog. Laren-Heiligtum nach Mau 1896; sog. Tempel des Genius Augusti nach Overbeck – Mau 1884; Gebäude der Eumachia nach Wallat 1997, Taf. 144; Gebäude an der Südseite nach Kockel 2005; Basilica nach Ohr 1991, Taf. 38; Apollo-Tempel nach Wolf 2009; Forumsplatz nach Mau 1908), Abb. 88 (nach Wallat 1997, Taf. 146), Abb. 104 (nach Ohr 1991, Taf. 38), Abb. 112 (nach Wallat 1997, Taf. 144), Abb. 119. 147 (Apollo nach Wolf 2009, 280 Abb. 71, Overbeck – Mau 1884, 96 Abb. 49 sowie Gianella 2016, Abb. 11; Venus nach Wolf 2009, 267, Abb. 63; Isis nach Hoffmann 1993, Abb. 1; Aesculap nach La Rocca et al. 1994, Abb. 31; Kapitol nach Wolf 2009, 289 Abb. 92; sog. Tempel des Genius Augusti nach Wolf 2009, 312 Abb. 106; Fortuna-Tempel nach Wolf 2009; sog. Laren-Heiligtum nach Wolf 2009, 318 Abb. 113; Foro Triangolare nach Guzzo – Giudobaldi 2005, 20 Abb. 1, Sogliano 1890, 200 und Wolf 2009, 277 Abb. 67), Abb. 194 (nach Mau 1900, Plan III und Mau 1906, Taf. I), Abb. 196 (nach Knell 2004, 22 Abb. 21), Abb. 216 (nach Borlenghi 2011, 46 Abb. 9), Abb. 222, Abb. 223 (nach Trümper 2020, 109 Abb. 5), Abb. 245 (nach Trümper 2020, 123 Abb. 11), Abb. 248 (nach Borea – Villani 2020, 223 Abb. 12), Abb. 288 (nach Ritter 2011, Taf. 2), Abb. 289 (nach Morichi et al. 2017), Abb. 293 (nach Rossi 2006 und Ritter 2011), Abb. 311 (nach Packer 1978, Abb. 8), Abb. 315 (nach Meneghini 1999, Abb. 5), Abb. 321 (nach Nappo 2007, 351 Abb. 23.3), Abb. 328 (nach Jashemski 1967, 39 Abb. 6), Abb. 333 (nach Appendix 1), Abb. 334 (nach Levin-Richardson 2019, 16 Abb. 4, Fotos: A. Haug), Abb. 339 (nach Haupttext und Appendix 1), Abb. 343 (nach S. Barker, unpubl.), Abb. 353 (nach Poehler 2017a, 183 Abb. 6.8), Abb. 354 (nach Angaben A. Haug), Abb. 356 (mit Fotos Projektteam sowie Fröhlich 1991)
Bearbeitet von Helena Wirz: Abb. 210 (nach Hufschmid 2009, Klapptafel)

Rekonstruktionen, historische Zeichnungen und Aquarelle

Abb. 12: Spinazzola 1953, 117 Abb. 142
Abb. 21: AKG4731002
Abb. 24. 283. 298: Victoria and Albert Museum, London
Abb. 25b: Mazois 1824, Taf. 5,1
Abb. 31: Spinazzola 1953, Taf. 9
Abb. 32: Lauritsen 2021, Abb. 8
Abb. 33a: Niccolini – Niccolini 1854, Casa di Castore e Polluce Taf. 1
Abb. 34: Spinazzola 1953, Taf. 10
Abb. 36: Spinazzola 1953, Taf. 18
Abb. 37: Spinazzola 1953, Taf. 4
Abb. 38: Spinazzola 1953, 169 Abb. 210
Abb. 39: Haug – Kobusch 2022
Abb. 43a–b: a: Spinazzola 1953, Taf. 12; b: Spinazzola 1953, Taf. 11
Abb. 44: Fröhlich 1991, 328 Kat. F55 Abb. 11

Abb. 59: https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1357
Abb. 65: Spinazzola 1953, Taf. 2
Abb. 66: Spinazzola 1953, Taf. 1
Abb. 67a–c: a: Spinazzola 1953, Taf. 19; b: Spinazzola 1953, 164 Abb. 202; c: Spinazzola 1953, 165 Abb. 203
Abb. 68: Spinazzola 1953, 88 Abb. 103
Abb. 69: Spinazzola 1953, Taf. 7
Abb. 91b: Niccolini – Niccolini 1854, Taf. 3
Abb. 95: Mazois 1829, Taf. 46
Abb. 98: Mazois 1829, Taf. 44
Abb. 103: PPM VII (1997) 328–352 s. v. VII 9, 7, Macellum (V. Sampaolo) 351 Abb. 32
Abb. 109: Mazois 1829, Taf. 21 Abb. 1
Abb. 115: Mazois 1829, Taf. 23
Abb. 116: PPM VII (1997) 312–327 s. v. VII 9, 1, Edificio di Eumachia (I. Bragantini) 316 Abb. 4a
Abb. 117: Mazois 1829, Taf. 27
Abb. 131: Mazois 1838, Taf. 21
Abb. 132: PPM VII (1997) 286–304 s. v. VII 7, 32, Tempio di Apollo (V. Sampaolo) 290 Abb. 4a
Abb. 133–135: Heslin 2015, Abb. 32. 5. 11
Abb. 136: Esposito 2021, Abb. 13
Abb. 143: Weichardt 1898, 15 Abb. 8
Abb. 150: Wolf 2009, 262 Abb. 58
Abb. 163a–b: Schiering 1984, 308 Abb. 2–3
Abb. 164: Mazois 1829, Taf. 37
Abb. 165: Weichardt 1898, 21 Abb. 13
Abb. 166: Weichardt 1898, 43 Abb. 27
Abb. 180: Coletti – Sterpa 2008, 143 Abb. 9
Abb. 181: PPM VIII (1998) 732–849 s. v. VIII 7, 28, Tempio di Iside (V. Sampaolo) 785 Abb. 86
Abb. 183: Mazois 1829, Taf. 36
Abb. 185: Laera 2018, 96 Abb. 7b
Abb. 207: Mazois 1838, Taf. 32
Abb. 215: Jacobelli 2003, 66 f. Abb. 55
Abb. 221: PPM III (1993) 311–315 s. v. II 7, Grande Palestra (I. Bragantini) 315 Abb. 5
Abb. 237: ICCD. https://www.catalogo.beniculturali.it
Abb. 241: ICCD. https://www.catalogo.beniculturali.it
Abb. 253: Niccolini – Niccolini 1854, Taf. 3
Abb. 266: Niccolini – Niccolini 1854, Taf. 6
Abb. 284: Mau 1882, Taf. 8
Abb. 310: Fiorelli 1875, 46
Abb. 344: Spinazzola 1953, Taf. 13
Abb. 345: ICCD. https://www.catalogo.beniculturali.it
Abb. 352: Esposito 2021, Abb. 16

Index

Ortsindex (Pompeji)

https://doi.org/10.1515/9783110988383-009

Antike Autoren

Analytischer Index